الإخراج المسرحي

هيننج نيلمز



ترجمة أمين سلامة

الإخراج المسرحي

تأليف
هيننج نيلمز

ترجمة
أمين سلامة

مراجعة
كامل يوسف



الإخراج المسرحي

هيننج نيلمز

Play Production

Henning Nelms

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٢٩٠ ٤

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٥٠.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٦١.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

مقدمة

بقلم الأستاذ زكي طليمات

لعل هذا الكتاب — فيما أعرف — الأول من نوعه يدخل إلى المكتبة العربية، خاصًّا بالناحيتين العلمية والتعليمية لفنون المسرح وحِرفته، على الرغم من أن المسرح باللسان العربي وباللهجة العامية قام في مصر والشام منذ أكثر من مائة عام، بعد أن دخل إلى هذين القُطرين فيما دخل من وافدات الثقافة الغربية في منتصف القرن الماضي.

وخروج هذا الكتاب الأمريكي الأصل بعد ترجمته، دليل على أن مسرحنا العربي يستقبل مرحلة جديدة من مراحل التطور، تستهدف تقعيد ما هو مرتجل في نواحيه، وتقويم ما هو حائر بلا وضع، وإرساء أسس علمية نرجو أن يستكمل بها مقومات كيانه، وترد ما هو منحرف فيه.

حقًّا لقد سبق ظهورَ هذا الكتاب مصنفاتٌ أخرى، مترجَمة بدورها، تناولت أصول كتابة المسرحية، أو كشفت عن ماهية المسرح، أو رسمت تطور المسرحية في الخارج، هذا إلى جانب مترجمات كاملة لبعض من نفائس المسرحيات الأمريكية والأوروبية.

إلا أن هذا الكتاب ينفرد بمنهج آخر؛ إذ جمع بين دفتَيه جميع فنون المسرح وصناعاته، كما أحاط بأجهزته الفنية وتشكيلاته الإدارية، معالجًا إيَّاها معالجةً علمية وتعليمية.

فمن التعريف بدار التمثيل في أقسامها الرئيسية، إلى شرح رحبة المسرح في أدق تفاصيلها، إلى أستارها، إلى إضاءتها، إلى ملحقاتها.

ومن اختيار المسرحية إلى إخراجها، إلى تقديمها للجمهور.

ومن معالجة فن الممثل، وهو يؤدي دوره إلقاءً وإيماءةً وحركةً، إلى تخطيط وجهه، إلى زيِّه وهيئته.

ومن شرح ماهية إنتاج المسرحية، ولما يتجاوز أمره أن يكون فكرةً تُراود ذهن المنتج، إلى أن تدخل الفكرة حيز الإنجاز، لتطالع الجمهور بعد الدعاية لها، وفتح شباك بيع التذاكر لحضور حفلاتها.

كل هذا، وما يتفرع منه، عالجه مؤلف هذا الكتاب في إحكام، وفي أسلوب واضح وسرد شائق، تتخلله التفاتات بارعة، إذا لم تدعُ القارئ إلى أن يهوى المسرح، أو أن يكون فيه عاملًا، فإنها تمده بأزواد لا حصر لها من المعرفة، تجعله ذوَّاقة للمسرح، كما تدعوه إلى أن يضع موضعَ الاعتبار ذلك الجهد الجماعي المُضني الذي يجري وراء الستار قبل أن يرتفع.

ولم يكتفِ المؤلف، فيما أورده، بالتعاريف والنظريات، بل دعمه بالتطبيق، وجلاه بالنماذج — وذلك بالقدر الذي تسمح به صفحات الكتاب — وفي هذا ما يؤكد أن المؤلف مسرحي محترف استبطن دخائل المسرح بعد أن تمرَّس بها، فهو يعلم أن الفن في تطبيقه غير الفن في نظرياته، وأن النموذج في الفن أبلغ من القاعدة.

بهذا، ما أكثرَ وما أنفعَ ما نستخلصه من ثنايا ما يورده المؤلف!

نستخلص أن وراء فن المسرح علمًا، بل جملة علوم؛ وأن العمل فيه ليس ارتجالًا، أو من سوانح الفكرة العابرة، وشطحات الخيال.

وإن هذا العلم الشامل يقوم على معارف وتجارِب تبلورت على مرِّ السنين، ثم دخلها التخصص، بعد التفريق والتقسيم، وذلك بفعل التقدم الآلي والكشوف العلمية، فأصبح وراء كل قسم علمٌ قائم بذاته، منفرد بمقوماته وقواعده، ولكنه علم لا يقوم لذاته، وإنما يتعاون مع غيره وينساب ويتسق، من أجل تحقيق غرض واحد.

وإن المسرح فن تعاوني، على تعدُّد نواحيه وقطاعاته، ولا يمكن أن ينهض بأعبائه فردٌ واحد، مهما أُوتي من المعرفة والموهبة والجلَد والإصرار. وإذا صح أن المنتج هو المسئول الأول عن عمل جميع أجهزة الإنتاج، فإن لكل جهاز مسئولًا آخر، يقف وراء فئات من الفنيين والعمال والصناع … يدورون … ويدورون، آلة ضخمة تتحرك دواليبها متشابكة، وتلف تروسها متعاشقة وفقًا لإيقاع واحد.

وإن اختيار المسرحية يجب أن يجري بحيث يخاطب ميول الجمهور فيما يجب أن يراه على المسرح، وليس بالنظر إلى ما تتضمنه المسرحية من فرص يجد فيها المخرج والممثلون وسيلة ليثبتوا كفاياتهم ويسطعوا.

وإنه لمن أول واجبات القائم على فرقة تمثيلية، ألا يقدم من المسرحيات ما يتعالى على مستوى المتفرجين، ويكدُّ أذهانهم؛ إذ لم يوجد بعدُ، ولن يوجد، المتفرج الذي يقبل أن يتثقف، وهو متضجر يتململ في مقعده.

وإن الممثل ينقلب غاصبًا حقوق غيره ممن يقفون إلى جانبه فوق المسرح إذا حاول أن يستعرض ذاته على حسابهم، ابتغاء أن يتركز اهتمام الجمهور عليه.

وإن الممثل الذي يستعين على التأثير بجهارة صوته، وليس بحرارة روحه، طبلٌ أجوف.

وإن المخرج الذي يفرض على الممثلين تعاليمه وملاحظاته من غير أن يدعمها بالأدلة، وييسر أمر قَبولها بالاقتناع، إنما هو مخرج أحمق؛ لأن الممثل لن يأخذ بما يقوله المخرج، خاصًّا بأداء الدور الذي بين يديه، ما لم يقتنع، وإذا اضطُرَّ إلى التنفيذ جاء أداؤه دوره حائرًا كابيَ اللون، يفتقد حرارة الإيمان.

وتتابع الخواطر والإرشادات بما يدفع أخطاءً شائعة، ويصحح أوضاعًا في فنون المسرح، وبما يوحي بجديد، أو يؤكد صيغًا قائمة سليمة المبنى والأثر.

ويقف المؤلف وقفةً طويلة أمام مخرج المسرحية؛ إذ يعتبره المؤلف الثاني، باعتبار أنه هو الذي يتولى عرض المسرحية للجمهور، بعد أن صاغها كاتبها الأول موضوعًا وحوارًا، فكأن صياغة المسرحية شيء، وعرضها شيء آخر، إلا أن الشيئين يلتقيان كما تلتقي الترجمة مع الأصل وإن كان لكلٍّ من الترجمة والأصل صيغته الشكلية وأدواته.

والمخرج من الناحية الآلية أشبه بالمحرك الذي يدير آلةً ضخمة.

والمخرج، من ناحية الرتبة، قائد الوحدات الفنية.

وهو من الناحية الأدبية المسئول الأول عن نجاح المسرحية أو فشلها من حيث عرضها.

وبهذا تتضح المسئولية الضخمة الملقاة على عاتق المخرج.

فما هي مهامه على وجه التحقيق؟ وما هي مواهبه؟ وهل هو عامل متبِع، أو فنَّان مبتدِع؟

إن الأساس في مهام المخرج أن يترجم المسرحية للجمهور؛ أي يجسد المعاني الواردة والصور الذهنية التي تتمشى في المسرحية، أن يحيل المعنوي إلى مادي ذي كِيانٍ نراه رأي العيان.

وأدوات المخرج في تحقيق هذا: الممثلون، والمناظر، والملابس، والملحقات، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، إلى غير ذلك مما يؤلف الإطار الذي تظهر فيه المسرحية. إلا أن هذه

الأدوات تبقى خرساء لا تترجم المسرحية ترجمةً ذات شأن، ما لم تقف وراء مواهب خلابة من جانب المخرج.

ونأخذ في الإيضاح والتفصيل فنقول: إن المخرج هو الذي يختار بين ممثلي وممثلات الفرقة من يراهم على صلاحية معنوية وشكلية للقيام بأدوارها.

والمخرج هو الذي يتولى تدريبهم بعد أن يحسن تفهيمهم أدوارهم والتدخل في شخصياتها بحيث يقيم كلٌّ منهم في دوره فاصلًا بين ذاتيته وشخصية الدور، وبحيث يكون الفرد فيهم للكل، والكل للفرد؛ في تعاونٍ يسوده الانسجام.

والمخرج هو الذي يضع التخطيط الرئيسي للمناظر، ويُصمم الملابس، وهو الذي ينظم الإضاءة، إلى غير ذلك من المهام التي وردت مفصَّلةً في هذا الكتاب، ولكل مهمة قواعدُها وأصولها، وما أظن أن المؤلف قد تعمَّد الإسهاب في ذكرها، إلا من باب إقامة رِكاز علمي ينهض عليه الخلق الذي يباشره المخرج في حدودها.

والخلق الفني في الإخراج غيرُ استظهار قواعده والتمرس بأصوله وأوضاعه الحرفية، كما هو الشأن في الإنشاء الكتابي وفي الشِّعر؛ فليس كل مَن حذق قواعد النحو والصرف والبيان بمستطيعٍ أن يحسن التعبير ببيانه اللغوي، وليس كل مَن فَقه موازين الشِّعر وتفاعيله قادرًا على أن يأتي بشعر جيد ومؤثر؛ إذ قصارى جهده أن يأتي بكلام موزون مقفًّى، نُسميه النَّظم.

بهذا يتضح أن الإخراج فن، وهو كسائر الفنون، يقوم على الموهبة، وأن الأصل فيه هو الطبع والنظرة السليمة. ولكن مما لا شك فيه أن للاكتساب والتعلم أثرهما الكبير في التنمية والصقل وإعطاء أحسن النتائج.

ووقفة أخرى — ولكن من جانبي — أقفها من المخرج.

أقول، إذا جاز لي أن أحلل مواهب الخلق فيما أنا بصدده — وهو أمر لا يخلو من المزالق — إن الموهبة الأساسية في المخرج إنما هي عمق الفهم، إلى جانب عمق الإحساس وانفساح المخيلة.

والفهم لدى المخرج ذو عملة مزدوجة؛ أن يفهم النص المسرحي الذي بين يديه أولًا — وهذه مكابدة — وأن يحسن تفهيمه إلى مَن يعملون بإشرافه وتوجيهه، ثم إلى الجمهور، وهذه مكابدةٌ أشق من الأولى.

ومن المعلوم أن هناك مَن يجيد الفهم ولكنه لا يجيد التفهيم!

وعلى هدى ما فهمه المخرج، تنبري مشاعره ومخيلته تعملان؛ فسرعان ما تتراءى في خاطره أطياف من شخوص المسرحية، وهم يعيشون حياتهم، ويتنقلون في مشاهدها،

ويؤلفون صورًا لسلوكهم وسماتهم، ولا يلبث المخرج أن يعيش بدوره في هذه الصور، ويتقمص شخوصها الواحدة بعد الأخرى، ويسكب فيها مشاعره ليعيش بعد ذلك بشعورها ويرى بعيونها.

وتتجمع خيوط من الفهم والشعور والمخيلة متشابكةً متداخلة لتؤلف النسيج الذي يشقه ويفصله ذهن المخرج، وله من ثقافته الواسعة وتجاربه رِكازٌ يهديه السبيل.

فبثقافته يعرف الأسلوب أو المذهب الأدبي الذي تنتمي إليه المسرحية بحكم موضوعها وصيغتها وحوارها، والمذاهب الأدبية معروفة، وهي الكلاسيكية والرومانسية، والواقعية والرمزية، والانطباعية ... إلخ. وبالإصابة في اختيار الأسلوب، تتألف «الوحدة» السليمة التي تطبع المسرحية، وينبثق الإيقاع الذي يجري عليه أداء الممثلين من حيث السرعة والبطء.

ويتمكن المخرج من علم النفس، يُقوِّم شخصيات المسرحية تقويمًا إنسانيًّا فيما أراده المؤلف لهم، ليفرض، في تواضع وبالدليل، على ممثلي هذه الشخصيات ما انتهى إليه، ليكونوا في نطاقها قولًا وإيماءةً وحركةً.

وبعين المصور الذي يدري معاني الخطوط والألوان من حيث تأثيرها في الناظرين، يخطط المخرج مناظر المسرحية ولبوسها، وينظم إضاءتها، بحيث تكشف عن المسرحية في صبغاتها الإقليمية والمحلية والنفسية، ثم بحسن الإدراك، وبحسن الفنان اليقظ، وبثقافة الأديب المبتدع، يربط المخرج بين كل هذه العناصر، وما يتفرع منها، برباط وثيق وبمنوال مباشر يجمع بين الوضوح المشرق، والبساطة الغنية، والتوبلة الحاذقة التي تثير الشهية من غير أن تلسع اللسان، ومن غير أن يحاول، بما يقدمه، أن يسطع ويبهر على حساب كاتب المسرحية.

هذه هي مهام المخرج في خطوطها العريضة، ومن ورائها تتضح مؤهلاته: طبع في الفن، سليقة في الأدب، عرق في فن الجمال، عين المصور، وأذن الموسيقار.

ولم يكن عجبًا أن يطالب المخرجون بأن يكون لإنتاجهم ملكية وحقوق مثل المؤلف الأديب والموسيقار، باعتبار أن الإخراج خلق ذاتي، وإنشاء له مقوماته.

وقد تحقق هذا المطلب في بعض الدول.

إلا أن لكل شيء نقيضَه، وفي كل حقل للابتداع الفني والأدبي يوجد الأثبات والأدعياء القادرون ومَن يتعاطون القدرة.

فهناك بين من نصبوا أنفسهم للإخراج، من ينقل ما ابتدعه غيره وينسبه إلى نفسه، وهناك من يسرق ويمسح ما سرق للتعمية والتمويه، وفريق ثالث لا يتجاوز عمله حد أن يُنفذ ما أورده مؤلف المسرحية من بيانات خاصة بمناظر المسرحية، وبتأثيث كل المسرح

في كل فصل من فصولها، وما أجراه، بين سطور الحوار من إرشادات وملاحظات للممثلين من حيث النبر الصوتي والحركة والتشكيلات.

وفريق رابع لا يقدر أن يسرق أو أن يتبع ما يشير به المؤلف، ولكنه يسرق من المخرجين لإثبات مظاهر سلوكهم أثناء العمل: إصدار الأوامر، عدم الرضا، ضرب الرأس باليد، وذلك حينما تتأزم بهم الأمور.

وفي مسرحنا الناشئ تقلَّب فن الإخراج في مراحل عدة.

ففي أول عهدنا بفن التمثيل كان مدير الفرقة هو الذي يتولى أمر الإخراج بحكم أنه صاحب الأمر والمال، وفن الإخراج أمر ونهي وفرض، ولا يصح أن يُصدِر هذا الأمرَ مديرُ الفرقة.

ثم تولَّى مهمةَ الإخراج ممثلون ممن عُرفوا بقوة الملاحظة، وبروز الشخصية، وبالعناد، وبنزعة إلى تعذيب الغير، ولكن بغير سناد من العلم وركاز من الموهبة. وكان بعضهم موفقًا بعض الشيء في مهنته كممثل، ولكنه يطلب المزيد من الشهرة، وكان بعضهم الآخر غير موفق فآثر خلف المسرح يقيم فيه عالمًا يجول فيه ويصول ويمثل أيضًا، ولكن من غير أن يقف أمام جمهور من المتفرجين ليلقى جزاءه.

وكان أقرب ما يقولونه إلى الصواب، وذلك في إرشاد الممثلين، أنِ اترك إحساسك يقدك في التعبير الصوتي وفي الحركة ولا تبالِ.

إلا أن عدم المبالاة هذه، وهي خطيرة النتائج فوق المسرح، تداركها مخرجون بعد ذلك فأوصوا بأن يتجنب الممثل التصادم مع غيره، وألا يولي ظهره الجمهور أثناء كلامه، ولو اضطر إلى أن يمشي بجانبه مثلما يمشي السرطان البحري على الشاطئ. ورسموا للتشكيلات الجماعية من الممثلين جانبَي رحبة المسرح مكانًا، على أن ينتظموا فيهما صفوفًا مثل الجنود، وأن يتركوا وسط الرحبة لأبطال المسرحية.

ولم يمتد لهم وعي بماهية الإخراج من الناحية المادية، إلى جعل المناظر والملابس والملحقات أدوات تعبير عن روح المسرحية وبيئتها؛ أي منظر يتفق ومدلول الفصل من المسرحية من حيث المكان الذي يجري فيه؛ فللحديقة مثلًا أية حديقة، وللحجرة أية حجرة، ولأزياء الممثلين أية ملابس، ولم تكن هناك إضاءة مسرحية بالمعنى القائم اليوم، كان قصارى الجهد أن ينيروا المسرح بنور شديد، وفي قوة واحدة.

أما من ناحية الأداء التمثيلي، فكان الأمر مقصورًا فيه على أن يضخم الممثل في إلقائه، وأن يبالغ في إيراد حركاته. وكانت أقدار الممثلين والممثلات توزن بقوة الصوت وضخامة القامة، وبالمقدرة على تحريك قسمات الوجه.

وهذا وتخطيط الوجه يجري حيثما اتفق؛ أصباغ ملونة تنسرح على الوجه، وكانت اللحى المستعارة تنتقل من ممثل إلى آخر وفي نفس المسرحية، حيثما يغادر ممثل رحبة المسرح فإنه يعطي لحيته إلى من سيدخل!

إلا أن هذه الحالة البدائية تطورت مع الزمن واختفت بفعل الوعي المسرحي العام، وانتهى فن الإخراج في مسرحنا إلى المرحلة التي هو عليها الآن؛ مخرجون من العرب تمرَّسوا بفن الإخراج نظرًا وعملًا بعد أن تعلموه في معاهد أوروبا ومسارحها، ولا أبالغ في شيء إذا قررت أن ما يقدمه بعض المخرجين في مسرحنا الناشئ يقف أحيانًا على قدم المساواة مع ما يقدمه المخرجون في الخارج.

وليس بالأمر المستغرب ما أجرينا ذكره خاصًّا بفن الإخراج في مدارجه الأولى، فالمتقصِّي تاريخ تطور فن الإخراج في الخارج يجد مشابهة بين ما عليه مسرحنا فيما ذكرت، وبين ما كان عليه المسرح الأوروبي في العصرين القديم والمتوسط من التاريخ. هذا ولا ننسى أن فن المسرح باللسان العربي أمرٌ مستحدَث في حياتنا الأدبية والفنية.

وإذا أردنا أن نؤرخ لفن الإخراج المسرحي عامَّةً، وجب أن نعود إلى الوراء، إلى ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، إلى عهد الإغريق، باعتبار أن الإغريق هم أول بناة لدور التمثيل، ومن أقلام كتَّابهم خرجت المسرحية مستكملةً جميع مقومات كيانها، وعلى أيديهم استقرت الأوضاع الأولى لفن التمثيل.

نجد أن فن الإخراج ماشى كتابة المسرحية وعرضها منذ البداية، وتطور مع تطور صياغتها، واستجاب لمتطلباتها.

وإن «ثيسبيس» هو أول مخرج مسرحي احتفظت به واعية التاريخ.

ثم تقلَّب فن الإخراج في مراحل أخرى، وذلك في القرون الوسطى وفي عصر النهضة؛ إذ استغنى عن «الأقنعة» التي كان يغطي بها الممثلون رءوسهم لتطول قامتهم ويمتد شأو صوتهم، وأصبح التعبير بقسمات الوجه عاملًا جديدًا في فن الممثل، وقد كان هذا العامل قبلًا غير ذي موضوع.

وفي عصر النهضة أصبحت دُور التمثيل مسقَّفة، ويجمع بين جدرانها وحدةٌ بنائية كاملة، كما هو الحال اليوم، وقد كان التمثيل قبل ذلك يجري في الهواء الطلق، وفي دُور غير مسقَّفة، وكان أن استُعملت الإنارة لأول مرة في دور التمثيل، كما ظهرت صيغٌ جديدة في رسم المناظر المسرحية، وأوضاع لم تكن معروفة في حرفيتها.

واستطاع «وليم شكسبير» في مسرحياته أن يخرج على وحدة الزمان (ووحدة المكان)؛ أي إنه جعل حوادث تجري في أكثر من يوم وليلة، كما أنه عدَّد من الأماكن التي تجري فيها الحوادث، فكان أن خطا فنُّ الإخراج خطوةً واسعة.

ثم جاءت الرومانسية، فالواقعية، فما تلاهما من المذاهب الأدبية، ولكل مذهب خصائصُ فرضت على فن الإخراج متطلباتٍ جديدة.

واستُعملت الكهرباء في إنارة دور التمثيل بعد غاز الاستصباح، فأمدت المخرج بوسائل جديدة استطاع بها أن يُحول مجرد إنارة المسرح لتيسير الرؤية (illumination) إلى إضاءة (éclairage) في وسعها أن ترسم الإقليم والبيئة والطابع النفسي الذي عليه المسرحية، وأن توزع شحنات من النور على خشبة المسرح تغمر في وهج ملحوظ الأجزاءَ التي يجري فيها أهم المشاهد، إلى غير ذلك.

وتتابعت اتجاهات لم تكن معروفة في فن التصوير الذي هو أساس في المناظر المسرحية، وتوالت كشوفٌ علمية تبعها تقدمٌ صناعي وآلي، فقام «المسرح الدوَّار» و«المسرح ذو المصاعد».

وقامت نظرياتٌ حديثة خاصة بالعرض المسرحي على أيدي جوردن كريج، وفرانزابيا، وتايروف، وقبله ستانسلانسكي، دفعت بفن الإخراج إلى آفاق جديدة.

ثم جاءت السينما تُناهض المسرح، فكان عليه أن يبحث عن قيمٍ جديدة في الإخراج.

وما تقدَّم لا يزيد عن أن يكون لمحات سريعة في تاريخ فن الإخراج، أوردتها عاجلًا، قصْدَ أن أقرر أن الإخراج فنٌّ عريق له تاريخه ومراحل تطوره على الزمن، مثل المسرحية، بل إن تاريخه لأحفل وأوسع من تاريخ المسرحية، باعتبار أنه يتضمن عدة فنون، لكلٍّ منها تاريخ ومراحل تطور.

ولو نظرنا إلى الإخراج من زاوية أنه أخذ بتنظيم وتنسيق، يعلي الأهم على المهم، ويقيم الأسباب على المسببات، ابتغاء تحقيق غرض من الأغراض، قد يكون منها الإبلاغ والتأثير، لوجدنا أننا جميعًا نُباشر الإخراج في جميع نواحي حياتنا مع التفاوت في المقدرة.

فالنكتة لا تؤثر في المستمعين إلا إذا «أُخرجت» إخراجًا لبقًا من حيث طريقة إلقائها وتهيئة الجو الملائم لها.

والهندمة في اللباس إخراج، وكذلك تصفيف الشَّعر عند السيدات، وتأثيث المنزل، وتنسيق واجهات المحال التِّجارية.

وفي المعارك الحربية إخراج وأيُّ إخراج؛ لأن كل فرقة في الجيش تتحرك لهدف معين، وهي في تحركها تتفاعل مع غيرها من الفرق، وتخضع لخطة مرسومة.

وبعض الطقوس الدينية ومراسم العبادة إخراجٌ صريح له وسائله وله هدفه الأعلى.
والقائمة تطول، على ما أظن.
وإذا أردنا أن نؤرخ لفن الإخراج من هذه الزاوية لقلنا إنه قام منذ أن أخذ الذهن البشري ينظم وينسق ويبتغي أسباب التأثير في كل عمل يأتيه.
وفي ظني أنَّ بين هذا الإخراج وبين الإخراج المسرحي وشائجَ قُربى متينة.

كلمة المؤلف

ما من شخص عملت معه إلا وتعلمت منه شيئًا. إذَن فلكلٍّ منهم نصيب في هذا الكتاب. وإني لأدين بالشكر العظيم لمؤسسات المسرحيات الدرامية، وللمستر باريت ه. كلارك للسماح بإعادة طبع بعض مواد كتابي السابق «مبادئ فن المسرح»، وكذلك للنصائح القيِّمة التي أبدياها لي طوال عدة سنوات.

كان الفضل في حصولي على صور إخراج مسرح جامعة ييل لأصدقائي: بويد سميث، وفرانك بيفان، وإدوارد ك. كول، ومابل هاستنجز. وقامت شركة التصوير التجاري بمدينة نيوهافن بولاية كونيكتيكت بعمل هذه الصور. كما أني مدين بالشكر لفرانك بيفان عن كثير من مادة باب ملابس المسرح.

قام استوديو جوردان بواشنطون بعمل صورة جيم داندي، ورخص لي مسرح الجامعة الكاثوليكية باستعمالها.

كذلك أبدي تقديري للسادة جين روزنثال بمؤسسة الإخراج المسرحي، وفريدريك ستوفر، ورايموند وارديل، الذين كانوا عونًا كبيرًا لي على عمل الصور الفوتوغرافية.

بنيت أغلب الأفكار الجديرة بالتقدير في الإضاءة المسرحية الحديثة على مبادئ ابتكرها المستر ستانلي ماك كاندليس بمدينة ييل. وقد تفضَّل بقراءة وتصحيح باب الإضاءة؛ فقد اختلفت مبادئ خبرتي وخبرته؛ ولذلك لم تتفق تمامًا في جميع النقط. ومع ذلك، أعتقد أن الأمور التي نختلف فيها تختص بالتفاصيل أكثر من المبادئ، وبطرق العرض أكثر من الطرق الفنية. كما أنني أشكر للمستر فريدريك وولف، مساعد المستر ماك كاندليس، كثيرًا من مساعداته القيمة.

وأخيرًا يسرُّني الاعتراف بأنني مَدِين للسادة الناشرين لتكرُّمهم بالسماح لي بكثير من الصور التوضيحية، وأخصُّ بالشكر منهم جلاديس والترهاوس، ولورانس كوهين لإسهامهما في إخراج هذا الكتاب. كما أودُّ أن أعبِّر عن سروري الذي شعرت به وأنا أعمل معهما.

هيننج نيلمز

الفصل الأول

التنظيم



شكل ١-١: مسرح جامعة ييل: تتويج من تصميم روجر شيرمان: يجب في العرض المسرحي أن يعم الانسجام التام جميع العناصر، ويلاحظ في هذه الصورة أن المناظر والملابس وترتيب أوضاع الأشخاص كلها على نسق واحد.

أكبر الظن أن من يشتغل خلف المسرح للمرة الأولى لا بد قائل في نفسه: «لم أكن لأُقدِّر أن العمل يحفل بكل هذه الأمور.» كذا حالك، أيها القارئ، إذا كنت لم يسبق لك أن شقيت واستمتعت بالدخول إلى الجانب الآخر السحري وراء مقدمة المسرح المغمورة بالأنوار، فإن هذا الكتاب قد يُشعرك بأن الإخراج المسرحي فنٌّ معقَّد على غير ما تتوقع. أجل وإنه لكذلك

.. ولكن الأمر — لحسن الحظ — لا يبعث فيك الانزعاج والقلق؛ فالمسرح هو الفن الأوحد في العالم الذي تستطيع الإسهام فيه بصورة فعَّالة دون الحاجة إلى سنوات من المرانة والتدريب؛ ذلك لأن المبتدئ لا يُترَك وحده، بل يجد دائمًا من هو أكثر منه خبرةً لإرشاده وتسديد خُطاه. كما أنه غير محتاج، في مسرحيته الأولى، إلى تعلم كل شيء، بل حسبُه تعلم الأشياء التي تدخل في نطاق دوره الخاص في العرض المسرحي. في مثل هذه الظروف يقوم المبتدئ بدوره في أكثر الأحيان على وجه يدعو إلى الدهشة والعجب.

أضفْ إلى هذا أن الجزاء عظيم؛ فإن النجاح في ممارسة أي فن لمن أعظم الأمور غبطةً للنفس. والمسرح أقرب اتصالًا بالحياة من أي فن آخر، ويمتاز على غيره بأنه يبعث على الاستجابة السريعة. فمتى أحسنت، عرفت ذلك من النظارة؛ فهمْ قد يعبرون عن إعجابهم بالضحك، أو بالتصفيق، وقد تشهده في صمتهم المتوتر المأخوذ الذي هو أرفع درجات التقدير، والذي يشعر به الموجودون خلف المسرح شعورهم بأشد الهتاف صخبًا وجلبةً.

كما أن هناك ترضيات أخرى، بالإضافة إلى المال الذي قد يكسبه من يتخذون المسرح مهنتهم. فأنت كلما زاد فهمك للمسرح، زادت متعتك بالمسرحيات والأفلام التي تشاهدها. وأفضل سبيل لفهم أي فن من الفنون هو الممارسة، بل إن دورًا صغيرًا في مسرحية مُتقَنة الإخراج لَكفيلٌ بأن يُعلمك أشياء كثيرة يستعصي تعلمها على معظم النقاد المحترفين. وفضلًا عن هذا، فإن المسرح ليس فنًّا في حد ذاته فحسب، بل يضم سائر الفنون الأخرى. وهذا ما يجعله مدخلًا مثاليًّا للتذوق العملي للفنون. فإذا كنت حريصًا على إصلاح نفسك، فإن المسرح مدرسةٌ تدريبية يمكنك أن تحصل فيها على كثير من درجات الإجادة المطلوبة. هنا ينمي مُصممو المناظر في أذواقهم وخبراتهم، ويكتسب الممثلون الاتزان والحيوية، ويستفيد عمال المسرح مزيدًا من المقدرة التنفيذية ومن ضروب الحذق المهني. وأخيرًا، فإن مسرح الهواة عادةً يجذب إليه الصفوة المستنيرة في كليتك أو في أهل بيئتك. وأنت بإسهامك في النشاط المسرحي، تُتاح لك فرصة مقابلة أولئك الناس، والاندماج معهم اندماجًا اجتماعيًّا.

علاقتك بالنظارة Your relation to the audience

مهما يكن ذلك الذي تأمل في الحصول عليه من المسرح، فستجد أنك غير مستطيع بلوغَه مباشرةً، بل يجب عليك أن تكافح وتبذل جهدًا عظيمًا في تحسين العرض المسرحي. بهذه الطريقة يمكنك أن تتعلم أقصى ما يمكن تعلمه، وتستمتع بأبلغ معاني الإنجاز والتحقيق، وبأبلغ السرور من صِلاتك الاجتماعية بالعاملين خلف المسرح. وإن الجماعات التي تُخرج

مسرحيات لمجرد التسلية لا تجد من التسلية بقدر ما يجده الذين يجعلون المسرحية همَّهم الأول، ثم تأتي بعد ذلك التسلية، وإنه ليتفق في الحين بعد الحين أن يحاول أحد الممثلين أن يُرضي غروره بأن يلفت إليه الأنظار على حسب العرض المسرحي. وهذه الوسيلة الرخيصة لاجتذاب الأنظار، حتى لو نظرنا إليها من الناحية الأنانية البحتة، لا تولد الرضا الحقيقي. ومثل هذا الشخص يعرف دائمًا (بالرغم من عدم اعترافه بذلك حتى إلى نفسه) أنه لا يمثل إطلاقًا، بل يستعرض ذاته ليس غير، وأنه لو جيء بخنزير فوق خشبة المسرح لجذب إليه الأنظار أكثر منه، ولكان على الأقل مساويًا له فيما يستحقه من المدح.

وليس ثيسبيس Thespis — أول من عرفناه مؤلفًا ومخرجًا وممثلًا — رائد المسرح الحق، بل هو شخص النظارة في جملتهم مجسَّدًا في تلك «السيدة العجوز الصمَّاء الجالسة في الصف الخلفي»؛ إذ من أجلها نُخرج مسرحياتنا؛ فإن إعجابها وتعضيدها المالي يقيمان أركان مسرحنا. وما من شك في أن هذه الشخصية الخرافية ليست دائمًا عجوزًا، وليست دائمًا سيدة، ولكن من الأحوط دائمًا أن نفترض فيها شيئًا من ضعف السمع؛ فإن المشاكل المسرحية — إلا القليل منها — يمكنك حلها إذا أقبلت على نفسك تسألها: «كيف يمكنني معالجة هذا الموقف بحيث تسمعه وتراه وتستسيغه السيدة العجوز الصمَّاء الجالسة في الصف الخلفي؟»

(١) علم المسرح

وإن وراء فن المسرح لعلمًا؛ فكل ما يجري فوق خشبة المسرح هو في الوقت نفسه تجربة وبيان عملي في السيكولوجية التطبيقية، والمتفرجون هنا هم الذين تُجرى عليهم التجارب. فما برح أهل المسرح منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة يخرجون المسرحيات ويلاحظون بطريقةٍ شبه واعية أثَرَ كلِّ وقفة، وحركة، ونبرة، على جمهور النظارة. وكل ما عرفه السلف وتعلموه انتقل للخلف بالتلقين العلمي والاقتداء العملي. هذا فضلًا عن أنهم استخدموا معرفتهم كمرشد يهديهم في كتابة المسرحيات باختيار وإعداد مادتهم بطريقة تتيح للممثل أعظم الفرص. وفي فترات تدهور المسرح العملي وضع النظريون الجالسون فوق المقاعد الوثيرة قواعد من بنات أفكارهم. وأحيانًا — كما حدث في المسرح الفرنسي الكلاسيكي لراسين Racine، وكورني Corneille — اضطُرَّ العمليون من المؤلفين والممثلين إلى التزام هذه «القواعد». وكان النقاد المعاصرون يحكمون على عملهم، ليس بمقدار أثره ومفعوله، ولكن بما إذا كان متفقًا مع القواعد أو غير متفق.

إن القواعد المصطنعة سيئة دائمًا، والانتقاض عليها لا مناص منه. غير أنه من نكد الحظ أن أولئك الذين يهاجمون القواعد الرديئة كثيرًا ما يتمادون ويُصرون على أن الدراما لا تتبع أية قوانين كانت، وهذا محض هراء؛ فالمسرح من الوجهة العلمية فرعٌ من فروع علم النفس، يخضع لقوانين محددة، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم الأخرى. وقد نعجز عن فهم هذه القوانين، أو نسيء فهمها، أو نخطئ في استخدامها، إلا أنه من الثابت أن حافزًا بعينه لا بد يُحدث في نفوس النظارة نفس التأثير في نفس الظروف.

وسيَّانِ كانت معرفتك العلمية لسيكولوجية النظارة معرفةً شعورية أم لا شعورية، فإنه يجب عليك أن تستخدمها، فهذه هي مهمة الفن وهذا موضعه. فالعلم يمكن تلقينه، أما الفن فليس كذلك.

والقواعد التي تُتبع دون تبصر — لا لشيء إلا أنها قواعد — لا تأتي عنها إلا نتائج جافة عاطلة من الفن، حتى لو جاءت أسلم من النتائج في حالة عدم اتباع أية قاعدة على الإطلاق. فخير طريقة هي أن تنفي من فكرك كل فكرة عن «القواعد» و«القوانين». انظر إلى كل نقطة من سيكولوجية النظارة قد تجدها في كتاب أو تحصل عليها بتجاربك الشخصية، على أنها مبدأ ودليل تهتدي به إلى حل المشكلات المسرحية. فمثلًا، وجد الممثلون، منذ هذه الثلاثة الآلاف سنة، أنهم إذا تكلموا وظهورهم إلى المتفرجين، كان رد الفعل غير مُرضٍ عادةً. وعلى ذلك يكون عليك عندما تريد اختيار وضع تتكلم فيه، أن تبدأ بوضعٍ وسط بين المواجهة الكاملة والمجانبة. بيدَ أنه يمكنك في حالات خاصة أن تدير ظهرك للنظارة إذا كنت ترغب في إحداث تأثير غير عادي. ويمكنك في أحوال أخرى أن تدير ظهرك لأنك تُحس بأن ذلك سوف يُحدث أثرًا أكثر واقعية وأقرب إلى الطبيعة. وسواء أكنت مصيبًا أم مخطئًا، فإنك لا تتنكر للمبدأ القائل بعدم التكلم مع استدبار، ولكنك تذهب إلى أن المبدأ في تلك الأحوال الخاصة غلبه ما هو أشد وأقوى. إن الطائرات والمناطيد لا تنقض قانون الجاذبية، ولكنها تحتال على الإفادة منه.

وهذا الكتاب يتناول جميع الاستكشافات التي وصل إليها أهل المسرح أثناء الثلاثة الآلاف عام المنصرمة فيما يتعلق بالحرفية والسيكولوجية العملية. وإني في الكتاب لم أُسلم بقضية اعتمادًا على ما قاله الكُتاب السابقون، بل كررت بنفسي في أثناء عملي ملاحظاتهم وتجاربهم، فكل ما سوف تجده هنا قد اختُبر مرارًا في كلٍّ من التدريبات والعرض التمثيلي أمام النظارة. ولا يعني هذا أن جميع آرائي صحيحة؛ فالظاهرات المسرحية كثيرًا ما تكون

معقَّدة، ومن السهل أن تُنسب الآثار لغير سببها الحقيقي. ويجدر بك قبل الأخذ بما أقول أن تختبره بنفسك؛ وبذلك يمكنك أن تكتسب تلك الملَكة المسرحية البالغة الأهمية، وهي أن تفعل بوحي تفكيرك، وعندما تصل إلى النتائج ستجد أنك على حق في الإيمان بها والاطمئنان إليها.

(٢) مصاعب

هناك عدة مصاعب ستقابلها عند قراءتك لهذا الكتاب؛ لذا رأينا من الواجب أن نُنبهك إليها ونُحذرك منها مقدمًا. فأول صعوبة هي التخطيط الإجمالي. وصحيح أنه ذو فائدة عظمى في إعطائك فكرة عامة عن الموضوع كله، غير أنه من ناحية أخرى يبسط كل شيء ويختزله إلى أقصى حد مستطاع؛ إذ من السهل وضعُ كتاب بهذا الحجم لكل باب من الأبواب التي نطرقها هنا. ومع ذلك فلست أعتقد أنني حذفت أي شيء ذي أهمية جوهرية، بيد أن اختصار الشرح والأمثلة قد يتطلبان منك قراءةً أكثر تدقيقًا مما لو كان هناك متسع في هذا الكتاب لتناول كل شيء بالتطويل. ولكي أعوض القارئ عن هذه الصعوبة، حاولت قدر جهدي أن أجعل الرسوم البيانية واضحة بصفة خاصة.

(٢-١) المصطلحات الفنية technical terms

ما من حرفةٍ ذات مفردات فنية هي أقل بعثًا على الرضا من مصطلحات المسرح؛ فالكثير من مصطلحاته سمجٌ غشوم، وكثير منها غير وافٍ بالغرض، في حين أن البعض مضحك بمعنى الكلمة، ولا يتفق في استعمالها مختلف الكُتاب في مختلف البلدان. بيد أن أغلب المصطلحات المفيدة ستقابلها في هذا الكتاب. وقد بذلت كل ما في وُسعي أن أجعل معنى كل مصطلح منها واضحًا عند استعماله للمرة الأولى؛ فلا تحاول أن تُجهد ذاكرتك بحفظ هذه المصطلحات عن ظهر قلب؛ فإن المصطلحات التي ستراها وتسمعها مرارًا عديدة ستعلق بذهنك من تلقاء نفسها، وما عداه فلا يضيرك أن تنساه.[١]

[١] المصطلحات المتداولة في مسارحنا تُمثل خليطًا عجيبًا يجمع بين الإيطالية والفرنسية والإنجليزية والعربية، كما يتضح من المرادفات التي تصادفنا أحيانًا بين قوسين في هذا الكتاب. (المراجع)

(٢-٢) التجريد abstractions

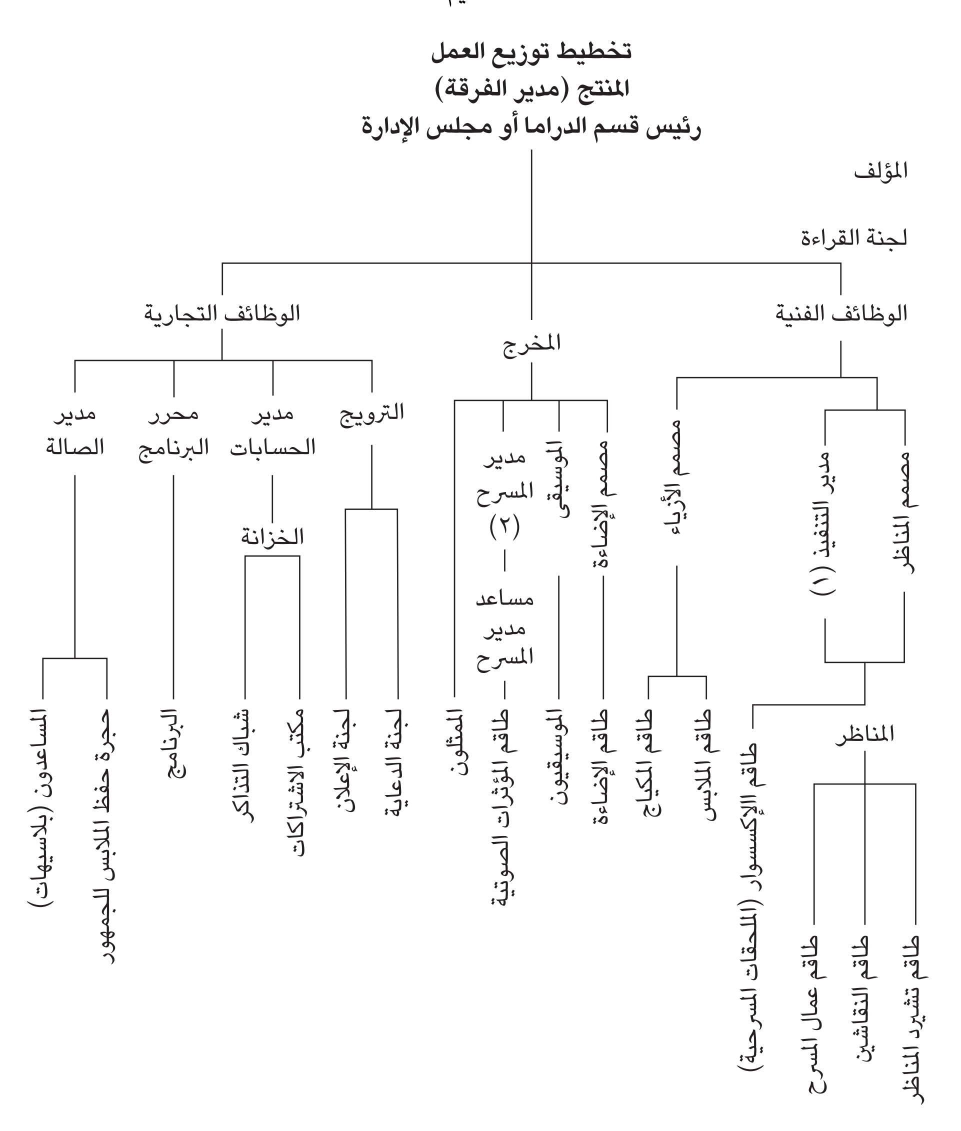
ستعثر في هذا الكتاب على كثير من الأفكار المجردة. وقد تتسبب هذه الأفكار في بلبلة ذهنك بادئ الأمر؛ لأنها من غير شك صعبةُ الإدراك والفهم، ولكنها بالرغم من كونها مبهَمة فهي بعيدةٌ كل البعد عن أن تكون أفكارًا نظرية. فالواقع أن للأفكار المجردة قيمتها العملية البالغة كأي شيء آخر في حرفة الفن المسرحي كلها. ولتذكر أنه ما من شيء أعظم تجريدًا من جدول الضرب، وأنه لا شيء ذا فائدة يومية أكثر منه. كذلك نجد أن للطريق الهندسي البحت الذي يتحرك فيه الممثل أثرًا حقيقيًّا وعمليًّا في مشاعر النظارة. وقد تجد صعوبة في فهم هذه الأفكار المجردة؛ لأن تأثيراتها بالقياس إلى الوسائل المفضية إليها تبدو سحرية إلى حد أنه يصعب على المرء تصديقها. نعم، إنها سحرية، إنها جزء أساسي من ذلك السحر المسرحي الذي يحيل مجموعة الممثلين المصبوغين بشتى الأصباغ، الذين يتحركون أمام الستائر المهلهلة المموهة، أشخاصًا درامية ينظر إليهم النظارة نظرتهم إلى حقائق الحياة الواقعية، بل هم أكثر منها واقعية وحيوية.

(٣) توزيع العمل

المسرح فن جماعي؛ إذ أقل إنتاج فيه يحتاج إلى التعاون الذكي لعدة أشخاص.

وقد بذلت محاولات في بعض الأحيان لرفع أحد هؤلاء الأشخاص وجعله في منزلة المحرك للدُّمى، والنزول بالباقين إلى منزلة الدُّمى المتحركة. ولكن مثل هذه المحاولات باءت بالفشل؛ إذ إن الممثلين حين يتحولون إلى دُمًى يصبحون خُشبًا صمًّاء. وفضلًا عن ذلك فإن مثل هذه المحاولات لا يمكن عمليًّا أن تكون كاملة، فكل عرض مسرحي يحتاج إلى اتخاذ عدد كبير من القرارات ابتداءً من اختيار المكان اللازم لدق مسمار بالذات، أو طريقة النطق بمقطع معيَّن، إلى الأداء المعبر عن مفاهيم المسرحية كوحدة كاملة. وحتى لو فرضنا وجود عبقري فذ يدير مجموعة ممتازة من تلك الشخوص الآلية، واستطاع ذلك العبقري الفذ إبداء جميع الآراء واتخاذ كل القرارات، فإن ما يخسره نتيجةً لنقص في طريقته هذه لأعظم بكثير مما يربحه بجعل إنتاجه وليد عقل فرد.

كذلك من دواعي الفشل أن تذهب في مناقضة ذلك إلى الحد الأقصى، فتترك لكل شخص أن يسير على هواه، فليس من الممكن دون إدارة حكيمة أن يكون هناك تعاون، والنتيجة في مثل هذه الحالة أنك لن تجد نفسك حيال عرض واحد، بل تشكيلة متنافرة من أساليب عدة في العرض يختلف بعضها عن البعض الآخر تمام الاختلاف. ومثل هذا العرض لا يرضى



(١) يقوم مدير التنفيذ بالتصميم الفني للمناظر والأثاث والإضاءة والمؤثرات الصوتية.
وينظم تغيير المناظر والملحقات والإضاءة. كما يشرف على طواقم بناء المناظر والنقاشين والعمال والملحقات والإضاءة والمؤثرات الصوتية.

(٢) يشرف مدير المسرح على جميع الطواقم أثناء العرض المسرحي.

عنه جمهور النظارة، إلا كما يرضى عن صورة مؤلفة على طريقة الألغاز من قصاصات مبتورة متناثرة.

(٤) تخطيط توزيع العمل

يمكن التوسط بين طرفَي النقيض باتباع تنظيم حكيم، والتخطيط السابق نموذج لنظام ملائم لمسارح الكليات والمسارح البلدية. ويمكن للمسارح الصغيرة أن تسير حسب هذا التخطيط بإسناد عدة أعمال لشخص واحد. والواقع أنه لا يوجد مسرح يتبع هذا النظام المنطقي ويخصص عملًا واحدًا لكل فرد. ويصدُق هذا في الأخص على مسارح الهواة، حيث قد نجد فردًا واحدًا يقوم بالتمثيل وتصميم جانب من المناظر، ويساعد كذلك على الدعاية لمسرحية واحدة. يضاف إلى ذلك أنه كثيرًا ما تُستعمل أسماء مختلف الإدارات لغير ما وُضعت له، إما عن جهل، وإما لتملق شخص بعينه. فمثلًا قد يكون مدير الحسابات مجرد كاتب حسابات لإيراد التذاكر، وقد يكون أخصائيًّا محترفًا يشرف على جميع الأعمال المالية وكثير من الوظائف الإدارية للمسرح.

(٥) توزيع العمل

(٥-١) الوظائف التنفيذية

يجب أن يتحمل فردٌ ما، أو مجموعة محدَّدة من الأفراد مسئولية النجاح أو الإخفاق. وهذه المسئولية تتضمن السلطة المطلقة في اتخاذ القرارات أو استبعادها، كما يدخل في اختصاصها كل المهام التنفيذية الكبرى اللازمة للقيام بهذه السلطة. وأحسن مثال لاجتماع المسئولية والسلطة نجده في المنظمات الفنية الصغيرة، حيث ينهض فردٌ واحد، وهو المنتج producer، بجميع أعباء النواحي الإدارية والعملية للعرض المسرحي، وله أن ينيب عنه في الكثير من أعماله، على ألا تُتخذ خطوةٌ هامة إلا بعد موافقته.

أما في المنظمات الفنية الكبرى للمحترفين، فيضطلع بهذه المسئولية أعضاء الشركة مجتمعين، أو يقوم بها موظفو المؤسسة.

أما في الكليات، فيضطلع رئيس قسم الدراما عادةً بهذه المسئولية، غير أن قراراته قد تكون عرضية للتدخل من بعض الموظفين الآخرين. وفي المسارح البلدية، تكون السلطة في أيدي الموظفين المشرفين ومجلس الإدارة.

ويُعطى المخرج عادةً في كلٍّ من الكليات والمسارح البلدية السلطةَ والمسئولية الكافيتَين، وخاصةً في المسائل الفنية، حتى ليصبح شبه منتِج.

ومن النادر أن يفوض المخرج سلطته إلى غيره، وإن كان له أن يسند كثيرًا من واجباته التنفيذية إلى الغير، فيجد من الأوفق له أن يعيِّن مساعدًا إداريًّا لكل مسرحية، يعهد إليه (وفي حالات كثيرة إليها) جمع وتنظيم العمال الفنيين (ويطلق عليهم اسم «هيئة العمل»). ويكون على هذا المساعد الإداري أن يتحقق من أن هيئة العمل تؤدي عملها في هوادة، ويضع الخطة التي تضمن حسن سير عمل هذه الهيئة. وغالبًا ما يطلق على أولئك المساعدين الإداريين المنفذين اسم «المنتجين»، برغم عدم صحة انطباق هذا اللقب عليهم فنيًّا، ولكنه يسرهم ويزيد في هيبة سلطتهم في نظر هيئة العمل.

وثَم مساعد آخر للمخرج، وهو «مدير المسرح»، الذي يحمل عن المخرج أعباء التفاصيل المتعلقة بالتدريب (البروفات)، بإعطاء إشارات الدخول للممثلين، وتنظيم أثاث التدريب، والرد على التليفون، واستقبال الزائرين، وغير ذلك من الأعمال. أما في أثناء العرض، فيحمل مدير المسرح كامل المسئولية عن العمل خلف المسرح. وينهض الرجال عادةً بمهمة مدير المسرح خيرًا من السيدات.

وهناك مساعد ثالث لتدوين الملاحظات في أثناء التدريبات في نسخة المسرحية الخاصة بالمخرج، وتُسمى «نسخة الملقِّن» (انظر شكل ٣-٢). وهذا العمل تقوم به السيدات خيرًا من الرجال. ويقوم نفس هذا المساعد بالتلقين، ويُسمى أحيانًا «الملقِّن». ومع ذلك فإن لقب «مساعد مدير المسرح» أكثر ملائمة له؛ فليس التلقين موضوعًا نريد أن نلفت إليه الأنظار في برنامجنا.

(٥-٢) الوظائف الفنية

من أهم أعمال المنتج اختيار الرواية، ويقوم به في الكليات رئيس قسم الدراما والمخرج متعاونين. أما في المسارح البلدية فيُسند إلى لجنة تُسمى «لجنة القراءة» تتألف عادةً من ثلاثة أو أربعة أشخاص من بينهم المخرج. كذلك من صميم عمل المنتج تنفيذ المسرحية؛ لأن ذلك قوام كل ما عداه، ويترتب عليه نظريًّا، اختيار المخرج والمصممين وخير الممثلين ملائمةً لإبراز مفهوم المسرحية. إلا أن بعض هؤلاء قد يكونون في الواقع متعاقدين للعمل في كل مسرحيات الهيئة. وفي مثل هذا الحال يشترك المخرج في اختيار المسرحية وتنفيذها وتوزيع أدوارها على الممثلين في حدود سلطته كمنتج مساعد. وهذا هو المتبَع دائمًا في مسارح الهواة.

عناصر الإخراج production elements

يتألف كل إخراج من العناصر الآتية:

التشكيلات groupings

وهي ترتيب أوضاع الممثلين على خشبة المسرح.

الحركات movements

وتشمل تنقل الممثلين على خشبة المسرح من مكان إلى مكان، والإيماءات التي هي حركات معنوية لأطراف الجسم وأجزائه.

الشغل business

ويقصد به كل حركة أو عدة حركات تحمل فكرة معينة يعيها المتفرجون بطريقة شعورية. فعندما يقول روميو لجولييت في المشهد الأول من الفصل الثالث: «يا لي من ألعوبة في يد القدر!» فإنه من غير شك يؤكد هذه العبارة بإيماءة منه. ولكن لما كان النظارة يلتقطون تلك الإيماءة بإحساسهم الباطني أكثر مما يتمعنونها بانتباههم الواعي، فإننا في العادة لا نسميها شغلًا. أما الحركات في مشهد المبارزة، فيتعرفها المتفرجون في جملتها عن وعي كشيء قائم بذاته. ومن ثمة كانت تسميتها شغلًا.

فالتنقل والإيماءات تطلق على أجزاء مفردة، أما الشغل فيطلق عادةً على مجموعة من الحركات المتتابعة. والتمييز بين الحركة والإيماءة والشغل لا يهمنا إلا من حيث إننا نستعمل الأولين غالبًا للتعبير عن انفعال، أما الشغل فيُستعمل للتعبير عن فكرة ما.

التعبيرات بملامح الوجه facial expressions

ولها أهمية بالغة في السينما، أما أهميتها في التمثيل المسرحي فمحدودة، حيث لا يرى النظارة إلا التعبيرات العريضة.

الأصوات sounds

وتشمل نبرات الكلام، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية sound effects.

التوقيت timing

ويشمل:

(١) ضبط إشارات البدء setting cues (المفاتيح)، وهي اختيار اللحظة المحددة التي ينبغي عندها البدء بأداء حركة بعينها، أو شغل بعينه، أو عبارة بعينها.
(٢) ضبط التوافق الزمني synchronization لحدوث شيئين أو أكثر معًا في وقت واحد.
(٣) الخطو pacing. وهو تحديد السرعة اللازمة لأداء كل جزء من أجزاء المسرحية.

المناظر scenery

وهي المنظر الخلفي، أو المناظر الخلفية، التي تمثل المسرحية أمامها. وهذه المناظر الخلفية يقال لكلٍّ منها على حدة في الاصطلاح الإنجليزي setting أو sets.

الملحقات properties or props

ويشمل هذا المصطلح:

(١) الأثاث furniture.
(٢) الزخرف trim. ويشمل جميع ما يستعمل من الأشياء لزخرفة منظر ما.
(٣) الملحقات اليدوية hand props. وهي الأدوات التي يمسكها الممثلون. وتنص قوانين اتحاد الممثلين في محيط المحترفين على اعتبار كل شيء داخل جدران المنظر (كجذع شجرة في أحد المشاهد الخارجية) من الملحقات. ولكن الهواة قلما يتقيدون بهذه التعاليم التعسفية.

الملابس costumes

وتشمل كل ما يلبسه الممثلون. ويقضي اتحاد الممثلين باعتبار المسدس جزءًا من الملابس إذا دخل به الممثل حاملًا إيَّاه في جرابه، في حين تُعتبر الملابس التي تكون موضوعة على كرسي عند رفع الستار من الملحقات. أما عند الهواة فالتفرقة بين هذه الأشياء أمر يخضع لمقتضيات الظروف.

المكياج make-up

ويشمل الطلاءات المستعملة في صبغ الوجه والجسم كما يشمل الشعر المستعار false hair والحشو padding لتضخيم ما يراد تضخيمه من الجسم، وإن كان الهواة يعتبرون الحشو من ضمن الملابس.

الإضاءة lighting

وينصرف الذهن عادةً هنا إلى الكهربا، على حين أن أعواد الثقاب والشموع، وحتى السيجار والسجاير، قد تؤدي دورًا له اعتباره في هذا المضمار.

التصميم design

يجب تصميم كل عنصر من عناصر الإخراج أو انتقاؤه بدقة. ويلاحظ أن تصميم التشكيلات والحركات الرئيسية، وما يستدعيه التوقيت بوجه عام، تدخل في صلب مهام المخرج. بينما الإيماءات ونبرات الكلام، تكون عادةً من تصميم الممثل الذي يؤديها. أما حركات الشغل فيصممها المخرج بالاشتراك مع الممثلين. ومن أهم واجبات المخرج أن يجلس في مكان المتفرج أثناء التمرين (البروفات)، ويلاحظ كيف سيكون وقع كل مؤثر في النظارة. وهذا أمر لا يتأتَّى للممثل نفسه أن يحكم عليه حكمًا صحيحًا. ومن ثَمة فأية مقترحات من جانب الممثل يجب أن تكون موضع الملاحظة والتعليق من المخرج، بل والتصحيح إن اقتضى الأمر. بيد أنه يجب ألا يغيب عن بال المخرج أن التمثيل لا يدخل في صميم وظيفته تمامًا كما لا يدخل الإخراج في صميم وظيفة الممثل.

ويتولى عادةً تصميم أو اختيار المناظر وملحقاتها شخصٌ واحد، ولو أنه قد يكون هناك أحيانًا مصمم خاص لكل منظر بعينه. وعلى أية حال، ينبغي موافقة المخرج على

التصميم والاختيار؛ لأن تشكيلات الحركة وخطواتها تتوقف على أحجام المناظر وقِطع الأثاث، وعلى أشكالها وصفاتها النوعية. وغالبًا ما يقوم المخرج بوضع المواصفات العامة لكل منظر على حدة، ويتولى المصمم إضافة الألوان والزخارف. وقد يقوم مصمم المناظر بتصميم أو انتقاء الملابس والمكياج، أو قد يُعيَّن مصمم خاص للملابس. ومدير التنفيذ هو المسئول عن الجانب الآلي للتصميم، كإنشاء المناظر وملحقاتها، وتنظيم عملية تغيير المناظر، وتحديد المواضع الخاصة بتركيب أجهزة الإضاءة، وما إلى ذلك.

ويتولى المخرج عادةً اختيار الموسيقى المناسبة. وفي حالات خاصة يعهد إلى مؤلف موسيقى بتأليفها، أو إلى موزع arranger بتوزيعها على آلات خاصة. أما المؤثرات الصوتية فيشترك في إعدادها المخرج ومدير التنفيذ ومدير المسرح. فإذا بلغت المؤثرات الصوتية درجة معينة من التعقيد عُهد إلى مصمم خاص بتولي شأنها.

أما الإضاءة فقد يصممها مصمم المناظر أو المخرج، أو مهندس خاص للإضاءة المسرحية.

التنفيذ execution

يقوم الممثلون، بطبيعة الحال، بتنفيذ تشكيلات الحركة وخطواتها، وكذا حركات الشغل، وألفاظ الحوار، وعمليات التوقيت. أما الملحقات والملابس والإضاءة فيُعهد بها إلى جماعات يطلق المحترفون على كلٍّ منها اسم «إدارة». أما الهواة فيسمونها «طاقمًا». ولكل إدارة أو فريق «طاقم» رئيس. وعادةً تقوم نفس الإدارة أو الطاقم بتركيب وتجميع شتى الأدوات والمعدات في أثناء العرض. وأحيانًا يقوم طاقم خاص يُسمى فريق «طاقم الزي costume crew» بصنع الملابس أو إعدادها، في حين ينقلها ويحفظها «فريق طاقم» صيانة الملابس wardrobe crew تحت رياسة «حافظة الملابس wardrobe mistress». كما يطلق على أعضاء فريق «طاقم» صيانة الملابس الذين يساعدون الممثلين في ارتداء وخلع ملابسهم «مساعدي اللبس dressers»، ويُسمى رئيس «طاقم» الإضاءة بالكهربي الأول. ورئيس فريق «طاقم الملحقات prop crew» باسم «شيخ الملحقات prop master». ومن الواجبات التقليدية لطاقم الملحقات أن يحافظ على نظافة المسرح. وهذا يشمل منع الممثلين وأعضاء الطواقم الأخرى من الجلوس على أثاث المسرح وملحقاته.

ويقوم فريق «طاقم الإنشاءات construction crew» ورئيسه نجَّار الإنشاءات، بإنشاء المنظر، ويتولى فريق «طاقم» النقاشين طلاءه. ويقوم فريق «طاقم المسرح» تحت

إشراف نجَّار المسرح بتركيبه وخلعه. ويطلق على فريق طاقم المسرح اسم «عمال المسرح» (وفي محيط الاحتراف يشمل هذا المصطلح رجال الملحقات والكهربيين). ويُسمى عمال المسرح الذين يقومون بنقل المناظر فوق خشبة المسرح باسم «الحمَّالين grips». أما من يرفعون المناظر في الهواء على حبال أو أسلاك مشدودة (انظر شكل ٢-١)، فيطلق عليهم اسم «الشدَّادين flymen». ويتولى فتح الستارة وإسدالها عاملٌ خاص يُسمى «عامل الستار curtain man».

ويشرف مدير التنفيذ عادةً على أعمال فرق «طواقم» الإنشاءات والمسرح والملحقات والمؤثرات والإضاءة. وقد يقوم بالإشراف على «طاقم» النقاشين إذا لم يقم بذلك المصمم نفسه.

وإذا كان بالمسرح فرقة موسيقية، فالمشرف عليها يُسمى «قائد الأوركسترا» إذا كان يوجهها وفي يده عصًا، أو «رئيس الأوركسترا» إذا كان يباشر العزف بنفسه على آلة موسيقية.

ويُعهد إلى مدير المسرح أو مساعده بأداء المؤثرات الصوتية البسيطة كالأجراس. أما ما كان منها أكثر تعقيدًا فيقوم بتشغيله فريق «طاقم» الملحقات. وقد تحتاج المؤثرات الصوتية إلى طاقم خاص إذا بلغت درجة عويصة من التعقيد.

(٥-٣) الوظائف التجارية

يوضح جدول تخطيط توزيع العمل أهم الوظائف التجارية. وتختلف أهميتها النسبية اختلافًا بيِّنًا تبعًا لاختلاف المؤسسات؛ فقد تكتفي فرقة ببرنامج من صفحة واحدة مطبوع على الرونيو، بينما قد تنشر أخرى برنامجها على هيئة كراسة كبيرة وتجعل الدعاية موردًا هامًّا للدخل.

وفي حالات أخرى تكون حملة توزيع تذاكر الاشتراكات (الأبونيهات)، «وتُسمى عادةً بتذاكر العضوية»، هي المورد الرئيسي لدخل أغلب المسارح البلدية. ولكن هذه الحملات أقل اعتبارًا في فرق الكليات، ونادرة إلى حد ما في محيط المحترفين.

كذلك تختلف مفاهيم الألقاب. ففي مسارح الهواة، يقوم مدير الحسابات بإمساك الدفاتر وصرف قيمة الفواتير. أما في مسارح المحترفين فلا يزيد منصبه عن الكاتب الأول لشباك التذاكر.

الفصل الثاني

المسرح

بصرف النظر عما يستهويك في المسرح، فلا بد لك من إلمام تام بالمكان الذي تخرج فيه المسرحيات؛ فالقاعة الفسيحة التي تكوِّن خشبة المسرح أرضيتها تُسمى «رحبة المسرح stage house»، والفتحة التي يشاهد منها النظارة العرض المسرحي تُسمى «فتحة المسرح proscenium opening» (أو البوكاشينا)، ويحيط بها إطار يُسمى «واجهة المسرح». والحائط المقابل لها يُعرف بالحائط الخلفي، أو صدر المسرح (انظر شكل ٢-١)، وإلى اليمين والشمال يقع الحائطان الجانبيان. ويطلق نفس هذا التعريف على الحوائط المماثلة للمناظر المسرحية.

(١) المعدات الدائمة

خشبة المسرح في المقام الأول عبارة عن حيز متسع يصلح لإقامة تركيبات مؤقتة في سرعة ويسر. ولا مناص من وجود بعض المعدات بصفة أساسية، غير أن التجهيزات الباهرة، كالمسارح الدوارة والمسارح ذات المصاعد، تُعتبر في العادة مصدر عناء يمكن الاستغناء عنه؛ إذ متاعبها أكثر من فائدتها.

(١-١) الستائر (السيباريو) curtains

الستائر نوعان؛ فهي إما «تطير fly» (أي ترفع وتخفض)، أو «تجر draw» (أي تنزلق إلى الجوانب) كالمبيَّنة في الشكل. وتنزلق ستائر الجر في مجريين يتطابقان عند المنتصف بمقدار قدمين أو قدمين ونصف قدم. ويفضل أن تتدلى الستائر من عجلات صغيرة من الصلب بدلًا من كرات الخشب التي يكثر تداولها في السوق.

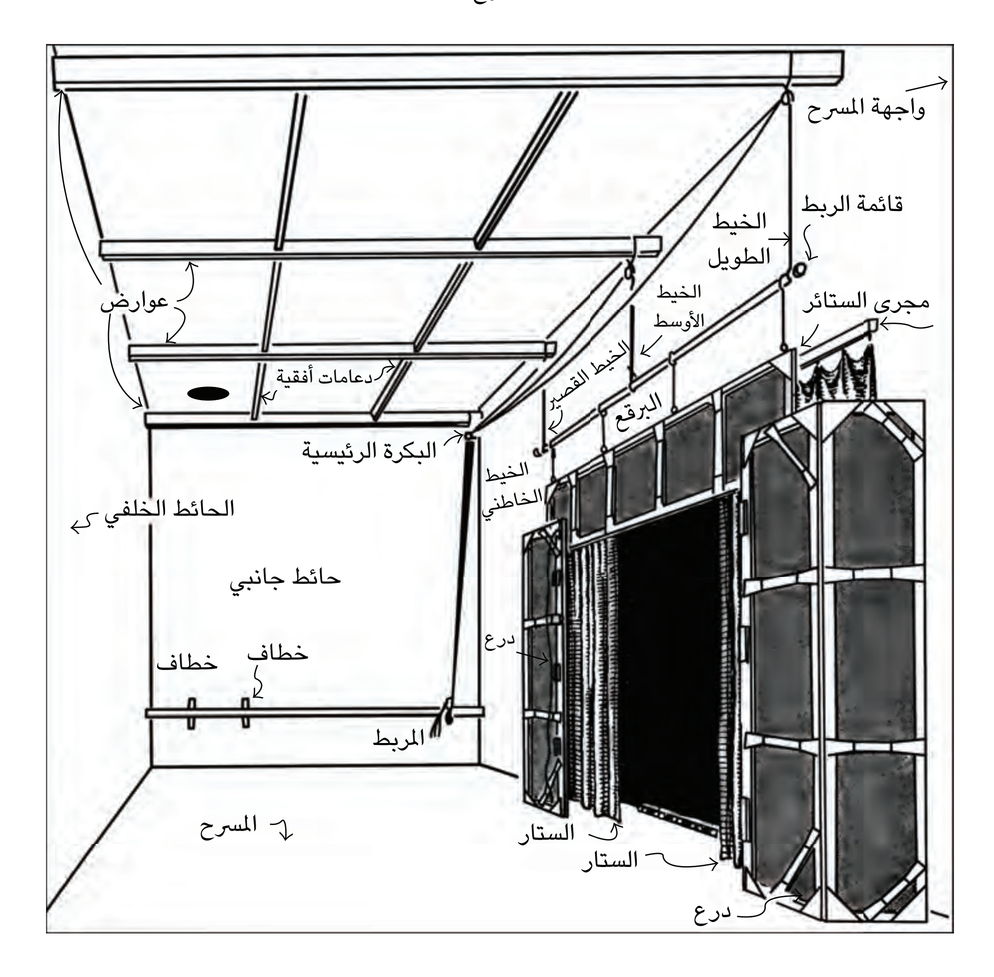
(١-٢) الواجهة الداخلية the inner proscenium

يقع الإطار الحقيقي لصورة المسرح خلف الستائر مباشرةً. وبما أنه عُرضة للتعديل بحيث يتناسب مع المناظر المختلفة الأحجام، فإنه يُصنع من ثلاثة أجزاء منفصلة: الجزء الأفقي العلوي، ويُسمى البرقُع teaser؛ ويتكون عادةً من إطار خشبي يُغطى بالقماش السميك أو الخيش، ويُطلى بطبقة كثيفة من الطلاء للحيلولة دون نفاذ أضواء المسرح من خلال مسامه عندما تُطفأ أنوار الصالة. وأحيانًا تُكسى صفحة البرقع المواجهة للنظارة بالحرير بقصد الزخرفة. ويطلق على الجوانب الداخلية لواجهة المسرح «الدروع tormentors» (أو البنطلونات). وتتكون كل درع من إطارين خشبيين مغطَّيين بالقماش، ويتصلان بعضهما ببعض بمفصلات على هيئة ساتر مزدوج (بارافان). وهاتان الدرعان تكونان بمثابة دعائم صلبة ثابتة يمكن أن تثبت فيها أطراف المناظر؛ لذا فإن دروع القماش الخالص التي نراها بمسارح المدارس العليا عديمة الفائدة في هذا الغرض.

(١-٣) شبكة التعليق (السوفيتا) rigging

تتدلى المناظر المعلقة بين حبال تُسمى «الخيوط الخاطفة snatch lines» مشدودة إلى قوائم تُسمى «قوائم الربط». وتُرفع هذه القوائم وتُخفض بوساطة حبال. ولتبسيط الشكل لم نوضح به غير الحبال المتصلة بالبرقع. على حين أن هناك — من الناحية العملية — ما بين ست إلى ثلاثين قائمة بحبالها. ولكل حبل أو خيط بَكرته الخاصة loft block، وكل ثلاثة خيوط تمرُّ فوق البكرة الرئيسية head block، وهي بكرة ذات ثلاث عجلات sheaves، ثم تتجه الخيوط بعد ذلك إلى «المربط pin rail»، حيث تُربط في خطاطيف belaying pins. وإذا كانت الخيوط من الحبال العادية وجب أن يكون المربط ساقًا متينة من الخشب، أو أنبوبة تُثبَّت على ارتفاع أربع أقدام من الأرض، وتُزوَّد بخطاطيف كالمستعمَلة في ربط أشرعة السفن. وفي المسارح التي تستخدم نظام أثقال التوازن، تكون الحبال من الصلب، ويُزوَّد المربط بأقفال معدنية خاصة. ولما كانت جميع المناظر المعلقة تُشد إلى ذلك المربط، لذلك ينبغي أن يثبت جيدًا.

وتُدعم شبكة التعليق بعوارض gridirons or grids. وأبسط أنواعها مبيَّن في شكل ١-٢. ويجب أن تتحمل كل عارضة من هذه ثقلًا لا يقل عن ١٠٠٠ رطل. على أنه مما تجدر ملاحظته أن ثقل الحمل كله لا يُوزَّع على العوارض الأربع الأساسية بالتساوي. فلو كانت



شكل ٢-١

زنة قائمة الربط بالمنظر الذي ترفعه ٤٠ رطلًا، فعلى عارضة البكرة الرئيسية أن تتحمل الثقل برُمَّته. بينما نجد أن العارضتين اللتين ترفعان الخيط القصير والخيط الطويل (انظر الشكل ٢-١) لا تحمل كل منهما أكثر من ١٠ أرطال، في حين تحمل العارضة الوسطى ٢٠ رطلًا. ونظرًا لأن الثقل يؤثر في مواضع العوارض، ويعمل على تقوس كلٍّ منها تجاه الأخرى، تقوى تلك العوارض بدعامات تفصل بينها وتثبتها في مراكزها.

(١-٤) المنظر الخلفي background

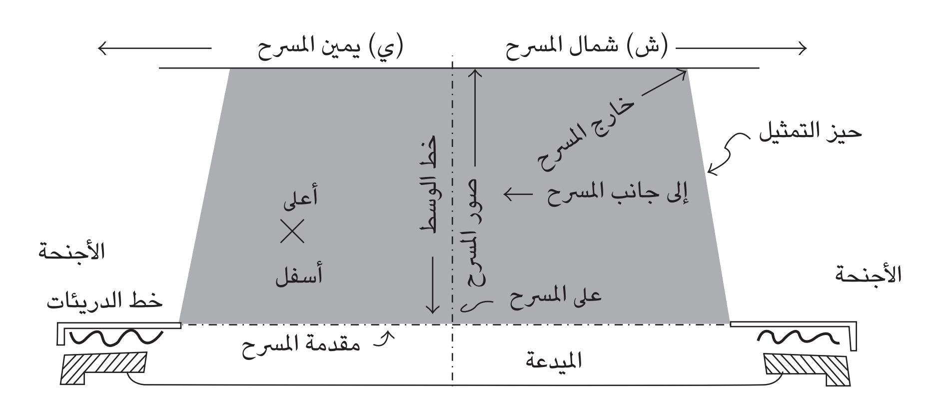
إذا كُسِي الحائط الخلفي لرحبة المسرح بالمصيص ثم طُلِي باللون الأزرق الرمادي، فمن الممكن استخدامه كسماء، أو عاكس تُسلَّط عليه المؤثرات الضوئية. وفي بعض الأحيان يُعدل ذلك الحائط على شكل ربع كرة تُسمى «قبة»، يمكن بها الحصول على مؤثرات ضوئية خلابة. بيد أنها حيثما لا تدعو الحاجة إلى مثل هذه المؤثرات في الروايات العادية تعوق حركة تغيير المناظر. وفي أحيان أخرى يستعاض عن القبة بنصف أسطوانة من القماش ذي اللون الأزرق السماوي، تُسمى «القوس sky cyclorama» (أو البانوراما). وهذا القوس أقل إعاقة لحركة تغيير المناظر من القبة، ويمكن إزالته بسهولة. ومع ذلك فإن نفعه لا يتناسب وما يخلقه من متاعب، اللهم إلا إذا كان المسرح متخصصًا في التمثيليات الاستعراضية أو التجريبية. ويجب ألا نخلط بين الأقواس التي من هذا النوع وبين تركيبات الستائر الفضفاضة التي تُزوَّد بها أغلب مسارح المدارس العليا، والتي يستعاض بها عن بعض المناظر العادية.

(١-٥) الحُفَر الأرضية traps

قد يحتاج الأمر في بعض الأحيان إلى حفر كالآبار في أرضية المسرح، ولكن لسوء الحظ كثيرًا ما تكون الأبواب traps التي تغطيها مصدر متاعب لا تنقطع؛ إذ تُحدِث صريرًا عند السير فوقها، كما يتسبب وجودها في عدم استواء أرضية المسرح. وقد دلت التجارب في أغلب المسارح على أن مضار هذه الحفر أكثر من مزاياها. وما عليك في الحالات النادرة التي يستدعي فيها الأمر وجود حفرة، إلا أن تقيم مرتقًى تشق في وسطه الحفرة المطلوبة بدلًا من حفرها في أرض المسرح.

(٢) جغرافية المسرح

يبين الشكلان ٢-٢، ٢-٣ أهم المصطلحات المستعمَلة في توضيح جهات المسرح. فإذا لم تكن ملمًّا بها، وجب أن تدرسها جيدًا حتى تتعودها وتألفها؛ إذ مهما بلغت درايتك بالمسرح، فلن تشعر أنك تنتمي إليه حقًّا ما لم تكن تعرف كيف تسلك طريقك فوق خشبة المسرح دون أدنى تفكير.

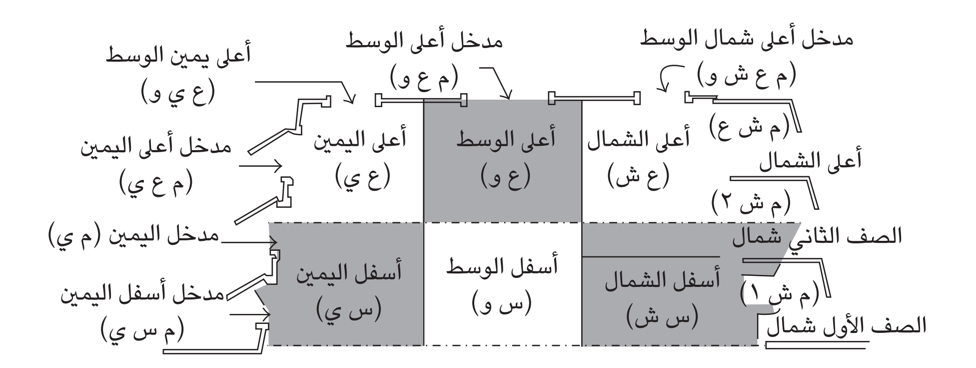


شكل ٢-٢

(٢-١) جغرافية المسرح – الاتجاهات

الجهات الأربع الأصلية للمسرح هي: (١) «يمين المسرح»، واختصاره «ي» (أي على يمين الممثل وهو يواجه النظارة). (٢) «شمال المسرح»، واختصاره «ش» (أي على شمال الممثل). (٣) «المقدمة downstage» واختصارها «م» (أي نحو النظارة). (٤) «الصدر (أو المؤخرة) upstage»، واختصاره «ص» (أي بعيدًا عن النظارة). ويُسمى يمين المسرح أحيانًا جانب الملقن، ويساره مقابل الملقن، وإن كان هذان المصطلحان قد كاد يبطل استعمالهما. وكل ما يقرب صدر المسرح من جسم ما يقال له «أعلاه»، كما يتضح من كلمة «أعلى» التي تعلو العلامة «×» الموجودة بالرسم. وكل ما يتوسط بين جسم ما والنظارة يقال له «أسفله»، وتُستخدم كلمتا «فوق» و«تحت» عند وصف الأوضاع الرأسية. وتُستخدم عبارة «خارج المسرح offstage» للإفادة عن الاتجاه بعيدًا عن خط الوسط، بينما تطلق عبارة «على المسرح onstage» للإفادة عن الاتجاه قبالة خط الوسط. كما تُستخدم عبارة «على المسرح» للإفادة عما هو موجود فعلًا على المسرح، وعبارة «خارج المسرح» للإفادة عما لا يوجد فعلًا على المسرح. ويُسمى جزء المسرح الذي يستخدمه الممثلون في مواجهة النظارة «حيز التمثيل playing-space». أما المناطق الخفية عن النظارة في كلا الجانبين فتُعرف باسم «الجناحين، أو الكواليس wings». كما تُسمى المساحة الخفية فوق خشبة المسرح باسم «الشبكة، أو السوفيتا the flies». ويُعرف الخط الوهمي الذي يمتد على أرضه بين الدرعين باسم «خط الدروع». وهناك خط وهمي

آخر على خشبة المسرح يُسمى «خط الوسط»، ويمر بمركز المسرح عموديًّا على خط الدروع. ونقطة تقاطع خط الوسط بخط الدروع نقطة هامة جدًّا، حيث تقاس جميع مواضع المناظر بالنسبة إليها؛ ولذا يجب تحديد موضعها بصفة دائمة بوساطة دفع مسمار في أرض المسرح يبطط رأسه بمستوى الأرضية. ويُسمى جزء المسرح المتقدم على خط الدروع باسم «الميدعة apron» أو «الأفان سين». ويلاحَظ أن جميع تخطيطات المناظر المنشورة في هذا الكتاب قد رُسمت باعتبار إضاءة الأرضية تمتد من أسفل الصفحة. وهذا بعكس الرسوم التي تُعد ليشتغل بمقتضاها طاقم الإنشاءات؛ إذ توضح عليها إضاءة الأرضية (أو الرامب) أعلى الصفحة عادةً.



شكل ٢-٣: جغرافية المسرح.

لا يمكنك أن تقوم بأي عمل في المسرح على الوجه الأكمل إلا إذا كنت ملمًّا بالمسرح نفسه تمام الإلمام. ولخشبة المسرح ثلاثة مواقع حقيقية تتمثل في الدرعين وإضاءة الأرضية. ومع ذلك فإن الخطوط الوهمية لا تقل أهميةً عن الخطوط الحقيقية، ويجب أن تتعرف على مواضعها وتتجه بموجبها على خشبة المسرح دون أدنى تفكير. وإذا لم يتسنَّ لك العثور على مسرح تتدرب فيه، فيمكنك أن تحول حجرتك الخاصة إلى مسرح صوري بأن تتخيل إضاءة الأرضية مكان أحد الجدران، ثم توالي التدريب حتى تستوعب جميع المصطلحات السالفة، والمصطلحات التالية.

(٢-٢) مناطق المسرح

للسهولة يُقسَّم حيز التمثيل على المسرح إلى ست مناطق هي: أعلى الأيمن (ي ع)، وأسفل الأيمن (ي س)، وأعلى الوسط (و ع)، وأسفل الوسط (و س)، وأعلى الشمال (ش ع)، وأسفل الشمال (ش س).

وبما أننا سنشير إليها كثيرًا فيجب أن تُحفظ أسماؤها والرموز الدالة عليها. على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الرمز و ي (بمعنى يمين الوسط) والرمز و (بمعنى الوسط) والرمز و ش (بمعنى شمال الوسط) تدل كلها على نقط لا على مناطق. كذلك المصطلحات «ع ي و»، «س ي و»، «ع ش و»، «س ش و» تدل هي الأخرى على نقط، حيث نعني بالاصطلاح الأول (ع ي و) أعلى يمين الوسط؛ أي أعلى من نقطة يمين الوسط على الخط الفاصل بين منطقتَي أعلى اليمين وأعلى الوسط. وعلى هذا المقياس تستطيع تحديد مواضع النقط الثلاث الأخرى.

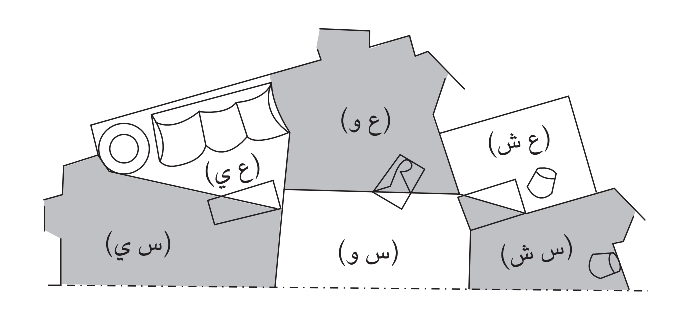
وكما يتضح من الشكل، فإن المناطق المذكورة ليست بالتخطيطات الدائمة الثابتة التي يمكن تحديدها بخطوط من الطلاء على أرضية المسرح؛ ولذا يجب أن ننظر إليها باعتبارها مساحات طبيعية تقع بين قطع الأثاث والحوائط؛ إذ إن الخطوط التي تفصل بين المناطق ليست محددة تمامًا كما أنها ليست بذات أهمية.

وبالرغم من أن حدود هذه المناطق غير واضحة، فإن المناطق نفسها ذات أهمية عظيمة من الوجهة العملية؛ إذ هي الأساس الذي يسير على هَدْيه المصمم في تخطيط مناظره، والكهربي في توزيع إضاءته، والمخرج في تنسيق تشكيلات ممثليه وتحركاتهم. ويجب على الممثلين وهيئة العمال أن يتفهموها جيدًا حتى يمكنهم تنفيذ التعليمات بدقة وسهولة، ودون تردد.

ويوضح الشكل (على يمين الرسم) أسماء المصطلحات الحديثة لفتحات المنظر (أي للمداخل والمخارج)، ويتبع نفس النظام بالنسبة لفتحات الصدر. لاحظ أن الفتحة «ع ي» تقع في الجانب الأيمن، أما الفتحة «ع ي و» فتقع في الصدر.

وفي الطراز العتيق للمناظر التي تزال تُستعمل للهزليات الموسيقية والمشاهد التقليدية، تتكون الجوانب (الكواليس) من عدة وحدات منفصلة كالموضحة في الجزء الأيسر بالشكل. وتُسمى كل وحدة منها جناحًا. ويجب عدم الخلط بين هذه الأجنحة وبين الجناحين اللذين تقدم ذكرهما، ونعني بهما المناطق التي تخفيها أجنحة

المنظر (الكواليس)، وتُسمى الفتحات الواقعة بين صفوف أجنحة المنظر «مداخل الأجنحة». فالفتحة الواقعة خلف الدرع اليسرى تُسمى مدخل الصف الأول شمالًا (م ش ١)؛ أي أول مدخل في أسفل المسرح، وهكذا تُسمى الفتحات التالية (م ش ٢)، (م ش ٣)، حتى تصل إلى الفتحة الأخيرة أعلى المسرح التي تُسمى مدخل أعلى الشمال (م ش ع).

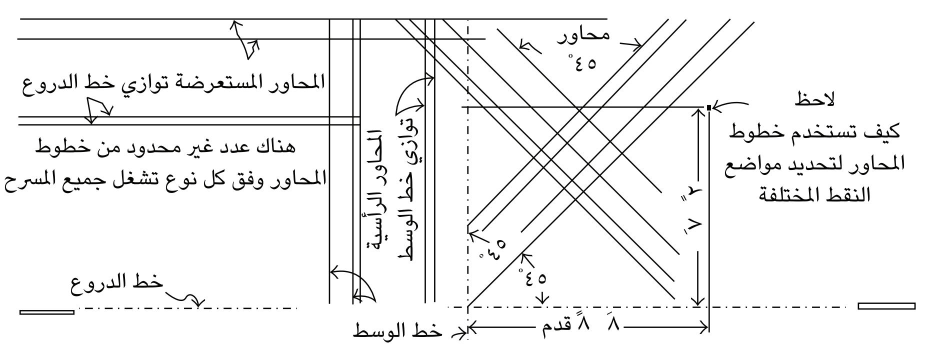


شكل ٢-٤: المنظر الأمامي لهذا الشكل موضح شكل ١٤-٥ وشكل ١٦-١ (أ).

(٢-٣) المحاور

تُحدَّد أي نقطة على الخريطة بتقاطع خطوط الطول والعرض. وهناك عدد لا حصر له من هذه الخطوط، غير أن معظم الخرائط لا تُعنى إلا بالهامِّ منها. وكذلك هناك خطوط وهمية على المسرح تُستعمل لنفس الغرض تُسمى «المحاور». ومجموعتا المحاور على المسرح متعامدتان؛ أي إن كل نوع منها يقطع الآخر بزاوية قائمة (كما في شكل ٢-٥). فالمحاور المستعرَضة بالمسرح توازي خط الدروع، أما المحاور الطولية أو الرأسية فتوازي خط الوسط.

فإذا طلب المصمم وضع مصباح في النقطة أ (شكل ٢-٥) التي تبعد ٨″ و٨′ (أي ٨ أقدام، ٨ بوصات) نحو اليسار، ٢″ و٧′ (أي ٧ أقدام وبوصتين) أعلى المسرح، استطعنا تحديد هذه النقطة بأن نرسم خط الوسط وخط الدروع على أرض المسرح بالطباشير أو بالبوية، ثم نقيس مسافةً قدرها ٨″ و٨′ بمحاذاة خط الدروع إلى اليسار، وفي نهايتها نصعد مسافة ٢″ و٧′ بمحاذاة خط الوسط.



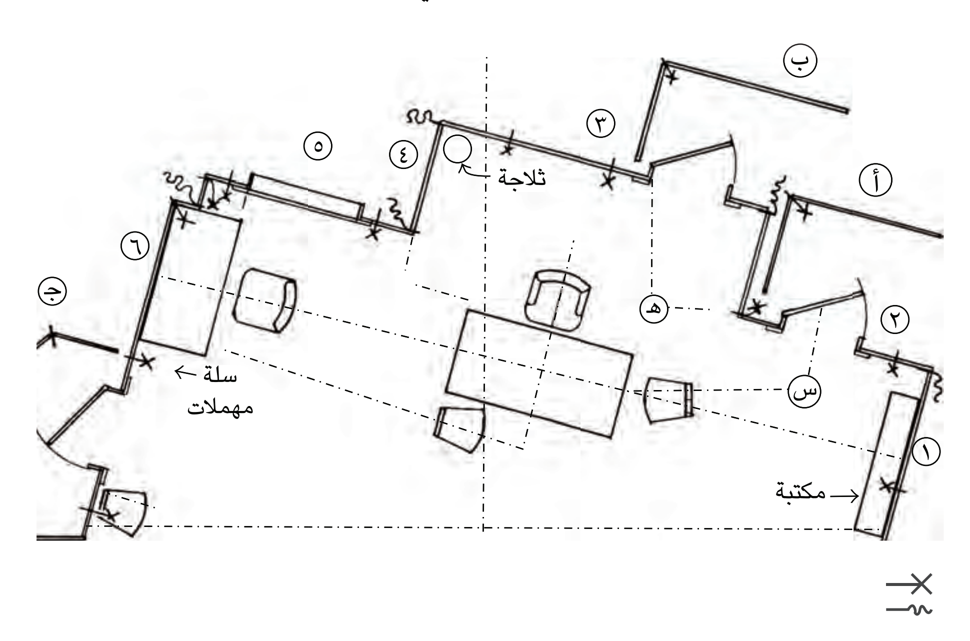
المسرح ومحاور ٤٥° وطريقة تحديد النقط

شكل ٢-٥

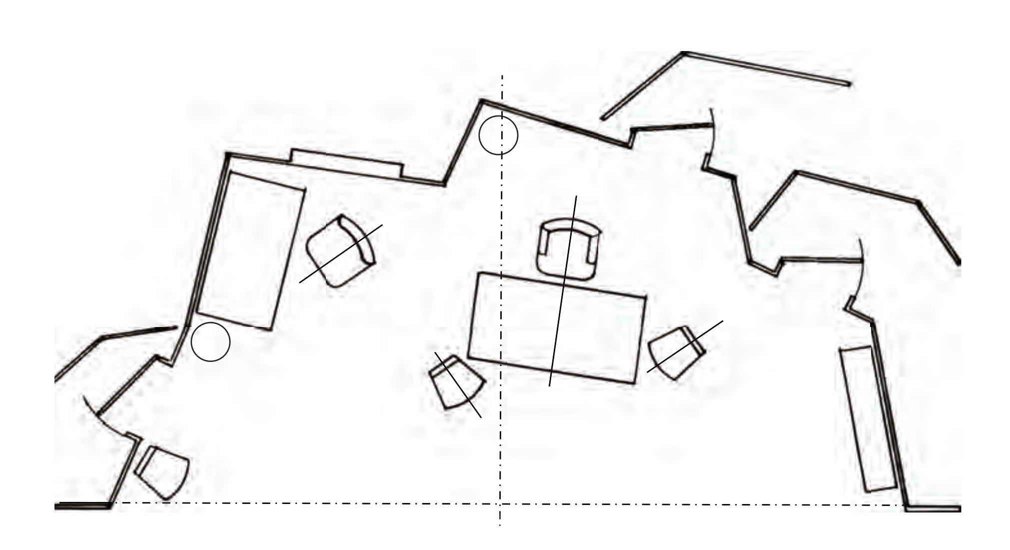


شكل ٢-٦: استعمال المحاور في تحديد مختلف المواضع بالنسبة للممثلين.

والمحاور مرشدٌ هام أيضًا لكلٍّ من الممثل والمخرج. فالأهمية النسبية للشخصيات تتحدد ببعدها أو قربها من خط الدروع. وهذا هو السبب في أن الشخصيات المتعاظمة توصف بأنها أعلى المسرح. وعندما تتساوى شخصيتان في الأهمية فإنهما تقفان على نفس المحور المستعرض كما في ٢ (شكل ٢-٦). أما إذا زادت إحداهما عن الأخرى في الأهمية فتقف أعلى المسرح عادةً كما في ٣. وهكذا نرى في كلتا الحالين أن المحاور المستعرضة تُستخدم كمرجع في تحديد الوضع. وإلى أن يلمَّ الممثل الناشئ بالمحاور إلمامًا تامًّا فإنه سيظل يخطئ في موضعه الصحيح فوق خشبة المسرح: والملاحظ أن ألواح أرضية المسرح تكون إما طولية وإما مستعرضة، فلو راعاها الممثل الناشئ لساعدته على معرفة موضعه



شكل ٢-٧: منظر يتقيد بالمحاور في تحديد مواضع الممثلين.



شكل ٢-٨: نفس المنظر دون مراعاة للمحاور.

الصحيح إلى أن ينمي في نفسه القدرة على الإحساس بالمحاور تلقائيًّا. غير أن تلك الألواح لن تفيده في غير البروفات وحدها؛ إذ لا يمكن للممثل أن يختلس النظر إلى أرضية المسرح ليحدد موضعه.

(٣) الزوايا angles

الزاوية التي يصنعها الممثل مع النظارة ذات أهمية جوهرية كما في (٢) و(٣) (شكل ٢-٦)، (٢) (شكل ١٤-٧). فالممثل الذي يواجه محورًا مستعرضًا يرتبط بالمسرحية بصفة أساسية، ومن يواجه محورًا طوليًّا يرتبط أساسًا بالجمهور. وطبيعي أن الممثل يتجه عادةً في زاوية بين هذين النقيضين، وعندئذٍ تُستخدم المحاور كأساس لتقدير هذه الزوايا.

(٣-١) زوايا ٤٥° 45° axes

من المفيد للممثل والمخرج أن يتعرفا على نظام آخر من المحاور المتعامدة التي تميل على محاور المسرح بزاويةٍ قدرُها ٤٥° كما في شكل ٢-٥؛ إذ إن الممثل الذي يتجه نحو النظارة بزاوية ٤٥° يتحقق له الارتباط بالمسرحية والمتفرجين على حد سواء. ولما كان كلا الارتباطين هامًّا، لذلك يعم استخدام محاور هذه الزاوية. إن الممثل المحنَّك يتخذ وضعه العادي على محاور ٤٥° أثناء البروفات الأولى، ثم يعدله بعد ذلك حسبما يقتضي الأمر. وحتى يتعود الممثل على الاتجاه نحو محور ٤٥° فإنه ينزع عادةً إلى الاتجاه بظهره للمتفرجين أو مواجهتهم أسفل المسرح على محور طولي. وهذان وضعان قلَّما يُستخدمان في المسرح، وما أكثر الوقت الثمين الذي يضيعه المخرج مع المبتدئ لكي يصحح من وضعه.

وعلاوةً على ذلك، فإن الحركة بمحاذاة محور ٤٥° أسهل بكثير من الحركة على أحد محاور المسرح؛ ولذلك كان الأول أوفق ملاءمة للمشاهد الدرامية والعاطفية.

(٤) محاور المناظر set axes

عندما يقع الحائط الخلفي للمنظر على محور مستعرض يقال إن المنظر منصوب «على التوازي» (أي موازيًا لخط الدروع). وعندما تميل الحوائط الأساسية للمنظر على محاور المسرح بزاوية، يوصف المنظر بأنه «منحرف raked» كما في شكل ٢-٧. وتختلف حركات

ومواضع الممثلين في المنظر المنحرف عنها في منظر التوازي، من عدة نواحٍ. وزيادةً على ذلك فإن كلًّا من النوعين يختلف في تأثيره العاطفي على النظارة؛ فالمناظر المنحرفة «حيوية dynamic» وتوحي بالنشاط؛ ولذا تُستعمل في المشاهد الكثيرة الحركة. أما مناظر التوازي فهي «ساكنة static»، وتناسب المسرحيات التي يسيطر عليها الذهن، بما فيها من الكوميديات التي ينبع فيها الضحك من عبارات الحوار أكثر مما ينبع من الحركة الفعلية.

ويبين شكل ٢-٧ كيف يُضفي وضع الحوائط متعامدة في المنظر المنحرف الشعور بالنظام والترتيب. ويمكن التحقق من ذلك بمعاينة فقدان الحيوية في شكل ٢-٨ الذي يُبين نفس المنظر، بعد أن رُصَّت حوائطه في اتجاهات حيثما اتفق. فإن لمحة عابرة واحدة كافية لأن تجعلك تتأكد بغريزتك أن تمثيل مشهد ما في المنظر الموضح بشكل ٢-٧ يكون أوقع بكثير من تمثيله في شكل ٢-٨. ولا يرجع السبب في ذلك إلى أن حوائط الحجرات الحقيقية متعامدة في العادة، ولكن لأن المنظر الموضَّح بشكل ٢-٧ يتبع أسلوبًا ذا نظام معين، أما الحوائط في شكل ٢-٨ فموضوعة بغير نظام، وتوحي بالفوضى وعدم الإتقان.

وتمدنا الحوائط ذات الزوايا القائمة بمجموعة جديدة من المحاور المتعامدة كما في شكل ٢-٧. وأهم هذه المحاور ما يمر بمركز الأشياء أو بطول حافاتها، فيمكن وضع الأثاث بحسب هذه المحاور؛ فالمكتبان والكرسي الدوَّار على اليمين والمكتبة التي على اليسار، كلها على نفس المحور. والكرسي الموضوع أسفل المكتب الأوسط يتفق ظهره مع خط الحافة اليمنى للمكتب، ومركزه في خط الحافة السفلي لمكتب اليمين. ويمثل شكل ٢-٧ مكتبًا حسن الترتيب. وللحصول على تأثير يوحي بحسن النظام، وُضعت جميع قطع الأثاث على محاور المنظر ما عدا الكرسي الأيسر الذي وُضع على محاور المسرح. ويراعى في العادة إيجاد تأثير أكثر عرضية من هذا، كما في (٢) شكل ١٦-٣، حيث الحائط الأيسر والكراسي القريبة منه على محاور المسرح، بينما الكرسي الملاصق للبيانو قد وُضع عن عمدٍ خارج خطوط المحور.

إن الممثل الذي يتحرك بطول أحد محاور المنظر أو يواجهه يرتبط بالمنظر ارتباطًا وثيقًا. وعلى هذا الأساس تُبنى كثير من التأثيرات الملفوفة، فإذا تحرك أحد الممثلين على محاور المسرح أو عمد إلى مواجهتها بينما جاءت حركة الآخرين أو مواجهتهم على محاور المنظر، لشعر النظارة بالغريزة أن الأول دخيل، أما الآخرون فأصحاب الدار. ويلاحَظ أن محاور المنظر في المنظر المنحرف تسدُّ حاجتنا إلى المحاور ذات الميل، وعلى ذلك تبطل فيها أهمية محاور ٤٥°.

(٥) تحديد موضع الممثل locating the actor

من الأهمية بمكانٍ أن يكون كل ممثل في موضعه الصحيح في جميع لحظات المسرحية. ولما كان الممثل لاً يستطيع أن يتذكر نقطة بعينها على أرض المسرح، فإنه يتعرف على موضعه بواسطة خطوط المحاور. وتُستعمل لهذا الغرض محاور المسرح، أو محاور المنظر، أو كلاهما معًا. فالممثل عند (د) في شكل ٢-٧ يستعمل محاور المنظر الموازية للحائط والحافة العليا لمكتب الوسط، في حين يستعمل عند (هـ) محاور المسرح الممتدة من القائم الأيمن لباب الوسط وركن الحائط. أما الممثل الواقف عند (س) فموضعه لدى تقاطع المحور المستعرض المار بالكرسي الأيسر ومحور المنظر المار بمركز الباب الأيسر. واختيار المحاور موكول بالظروف غالبًا، ولو أن علاقات الشخصيات ببعضها البعض تلعب فيها دورًا هامًّا. فمثلًا الممثل عند (د) يرتبط بالمنظر، على حين لا يرتبط به الممثل عند (هـ).

الفصل الثالث

النص

في العادة يضع المسرحيةَ مؤلف، إنه الفنان الخالق، أما المنتج والمخرج والمصمم والممثلون ففنانون مترجمون. وهذا لا يعني أنهم أقل منه شأنًا، أو أنهم يبذلون مجهودًا يقل عن مجهوده؛ إذ غالبًا ما يضطلعون بنصيب يزيد عما يضطلع به المؤلف. إنما المقصود من هذه التفرقة أن النص المسرحي هو الأساس الذي يبنون عليه. على أن الفنانين المترجمين ذوي الكفاية يستطيعون أن يشكلوا النص بطريقة فذَّة. وإني لأعرف حالة تحولت فيها شخصية البطل في إخراج معين إلى شخصية الشرير في إخراج آخر دون تغيير كلمة واحدة في النص. ولكن لا يغرب عن البال أن النص نفسه كان يحتمل كلًّا من الترجمتين، ولولا ذلك لما أمكن تنفيذ هذا التبديل في وجهة النظر.

وأولى وظائف النص أن يلهم الفنانين المترجمين، ويدفعهم إلى القول ب «أن في المسرحية لفرصًا رائعة!» فإذا عجز النص عن هذا فلا أمل يُرجى منه. ومع ذلك فقد لا يقع اللوم على النص نفسه. فطالما قرأت مسرحيات لم تحرِّك ساكنًا، على حين ألهمت غيري من المخرجين لمحات إخراج باهرة. فإذا لم يتأثر الفنان المترجم بالنص، كان شأنه شأن النجَّار الذي يتبع في عمله رسومًا لا يفهم فيها شيئًا.

والوظيفة الثانية للنص هي إمداد الممثلين بالكلمات التي ينطقون بها؛ ولذلك كثيرًا ما يطلق على النص اسم «كتاب الكلمات»، وكثيرًا ما تُحذف بعض هذه الكلمات أو تُستبدل بغيرها عن عمد، ولكن لا موجب مطلقًا لتغييرها كيفما اتفق. فالممثل الذي «يستوعب مجمل الموقف» ثم يستبدل العبارات بألفاظ من عنده، يدخل في روعه أن في مقدوره ارتجال كلمات أنسب من تلك التي يضعها المؤلف بعد تفكير طويل. وهذا ولا مراء زعمٌ قلَّما يكون صحيحًا.

إن النصوص المطبوعة تتضمن في الغالب أكثر من كلمات الحوار؛ إذ نجد في كثير منها تعليمات مستفيضة لإرشاد الممثل. وأحيانًا نعثر في ثنايا هذه التعليمات على شرح لبعض السطور الغامضة، ولكنها في العادة تثير الارتباك أكثر مما تُقدم العون. وإذَن فهي التعليمات المطبوعة إما أن تكون صادرة عن إخراج تصوري في مخيلة المؤلف، أو عن إخراج سابق للمسرحية على مسارح برودواي. ومن المحقَّق أن يختلف إخراجك عن كلٍّ من هذين؛ فالنظارة لديك مختلفون، والمناظر مختلفة، والممثلون مختلفون، والترجمة نفسها مختلفة إلى حد ما. والواقع أن قليلًا من التعليمات المطبوعة تناسب إخراجك على حين يذهب بك أغلبها مذاهب شتى، ومن المحتمل أن يختلط عليك الأمر فلا تعرف زيدًا من عمرو. وحتى إذا طاب لك أن تقرأ التعليمات كلها فلا تتبعها بدون رويَّة، أو تجعلها تقودك كالأعمى.

(١) اختيار المسرحية

يجب اختيار المسرحية بحيث تتفق وميول المتفرجين، لا بالنظر إلى ما قد يكون فيها من فرص للمخرج والممثلين لكي يُظهروا مواهبهم. ويجب أن يكون معيار الجودة هو أفضل ما يمكن أن يستسيغه النظارة، فلا تقدم لهم أدنى ما يحوز قبولهم، كما لا تحاول أن ترفع من مستوى أذواقهم بأن تقدم لهم مسرحيات «تفوق مستواهم». فلم يُخلق حتى الآن المتفرج الذي يستطيع أن يضجر ويتثقف في نفس الوقت.

يعتقد كثير من المخرجين الناشئين أن غموض المسرحية ونهايتها المحزنة يجعلان منها فنًّا رفيعًا. إنهم يخطئون في هذا الاعتقاد الخطأ كله، ولا يوجد أي فرد من النظارة يتفق معهم في هذا الرأي. صحيح أن بعض المسرحيات عظيم رغم غموضه، ولكن لا توجد مسرحية عظيمة بسبب غموضها. أما فيما يختص بالمأساة (التراجيدي)، فيجب أن تعلم أنه يلزم لنجاح المسرحية أن يرضى المتفرجون عن خاتمتها، سواء انتهت بمأساة لشخصياتها أم لم تنتهِ.

(١-١) الاختبارات tests

بعد أن تتأكد من أن مسرحيتك ملائمة جدًّا لنظارتك، اسأل نفسك الأسئلة الآتية:

هل يستطيع مخرجك إخراجها؟ إذا لم يفهم مخرجك المسرحية، أو كان يحس نحوها بكراهية شخصية، فلن يستطيع أن يخرجها كما يجب. وعندئذٍ فلا بد من البحث عن مخرج آخر، أو اختيار مسرحية أخرى.

هل يستطيع ممثلوك القيام بأدوارها؟ وهذا أمر يعتمد في معظمه على التخمين. ولكن إذا لم يمكنك التفكير في ممثل كفء واحد على الأقل لكل دور كانت فرصة النجاح ضئيلة. فلو حدث خطأ في إسناد ولو دور هام واحد، كان هذا في أغلب الأحوال سببًا في إخفاق المسرحية.

هل يمكنك تنفيذها على المسرح؟ من الجنون محاولة إخراج مسرحية تعتمد على مناظر وملابس ليس في مقدورك الحصول عليها. فإذا كانت المسرحية تقتضي تغيير عدد من المناظر بسرعة، أو اختفاء شبح على المسرح؛ وجب عليك أن تعرف كيف يمكن القيام بهذه الأعمال قبل اختيار المسرحية.

كذلك اسأل نفسك عما إذا كانت المسرحية تستحق كل هذا العناء. صحيح أن كثيرًا من المسرحيات الضعيفة تأتي بنتيجة مرضية إذا أحيطت برونق باهر على المسرح. غير أنه في مقدورك أن تُخرج إحدى المسرحيات الرائعة بنفس النفقات وتحصل منها على أثر مضاعف.

(١-٢) وضع برنامج للموسم planning a season

أغلب ما ينتجه الهواة لا يتشتت في أحداث متفرقة، بل يُعتبر أجزاءً محددة من برنامج كامل للموسم كله؛ ولذا يجب مراعاة علاقة كل إنتاج منها بالآخر، وكذلك قيمته الفردية وإمكانيات تنفيذه عمليًّا. والقاعدة الأولى في هذا الصدد هي تنويع البرنامج بقدر المستطاع. اختر مسرحيات من أنواع مختلفة؛ ميلودرامية وكوميدية وجدية واستعراضية وهزلية. وليختلف عدد الشخصيات في كل مسرحية عن الأخرى، كما يجب أن يكون هناك تباين في أشكال المناظر؛ فتعاقب منظر حجرة الجلوس مثلًا من مسرحية إلى مسرحية يبعث على الملل حتى ولو كانت المسرحية رائعة. أدخل في برنامجك مسرحيات بها مناظر خارجية، أو عناصر خيالية.

بعد اختيار المسرحيات، تأتي مشكلة ترتيبها في البرنامج. وهذه مسألة في غاية الأهمية؛ فالمسرحية التي يُنتظر أن تلقى رواجًا شعبيًّا يحسن أن يُختم بها الموسم كي تترك أثرًا طيبًا في نفوس الرواد يبقى عالقًا بالذهن حتى الموسم التالي، ولتبدأ موسمك

بالمسرحية التي تليها في الأهمية. أما المسرحيات الجدية فتصلح للعرض شتاءً. وشهر فبراير هو أنسب فترة لتقديم استعراضك الفخم، أو مفاجآتك الجديدة.

(٢) اختصار المسرحية

يفخر بعض المخرجين بأنه لا يُجري الحذف أبدًا في أي سطر من المسرحية مهما كان بذيئًا أو فاحشًا، بل يقدم المسرحية للجمهور على علاتها كما أخرجت في مسارح برودواي. ولكن عبارات الحوار التي تُلقى في برودواي تحتاج لسوء الحظ إلى ممثلين من برودواي، وجمهور من برودواي. والممثلون الهواة مهما كانوا ذلِقي اللسان، يجدون مشقة في إلقاء العبارات الماجنة فوق المسرح؛ إذ تراهم يُغمغمون الكلمات أو يجأرون بها، مما يُفقدها في كلتا الحالين ذلك التأثير الذي عُرفت به في مسارح برودواي. كما أن نظارة نيويورك لم يعودوا يتأثرون إطلاقًا بالعبارات الخليعة أو الفاحشة. وإن المسرح ليعمل على أساس التأثير في الجمهور. فإذا أردت الحصول على نتائج أشبه بنتائج برودواي، فإنك لن تحصل عليها باستعمال ألفاظ برودواي؛ لأن كأس الويسكي لا تُحدث في مدمن الخمر نفس التأثير الذي تُحدثه فيمن لا يذوق الخمر.

لحذف عبارة فاحشة، ابدأ بحذف الألفاظ التي لا تؤثر في معنى الجمل التي تحتوي عليها. وعندئذٍ تجد أنك تستطيع حذف تسعة أعشار الكلمات على هذا الأساس، ثم ابحث عن الحالات التي يحتاج فيها الأمر إلى كلمات شديدة الوقع، ولكن يمكن استبدالها بأخرى أخف منها وطأة. فإذا كانت هناك عبارة مثل «عليه لعنة الله»، أمكن تعديلها إلى «عليه اللعنة». وفي حالات أخرى يمكن استعمال ألفاظ مماثلة، ككلمة «المولى» بدل لفظ «الرب»، و«سحقًا له» بدلًا من «عليه اللعنة»، وهكذا. وفي حالات قليلة قد تجد أنه يستحيل تخفيف حدة الكلمات، وعندئذٍ إما أن تستعمل الكلمة الأصلية أو تختار مسرحية أخرى.

(٣) إعداد النصوص للعمل

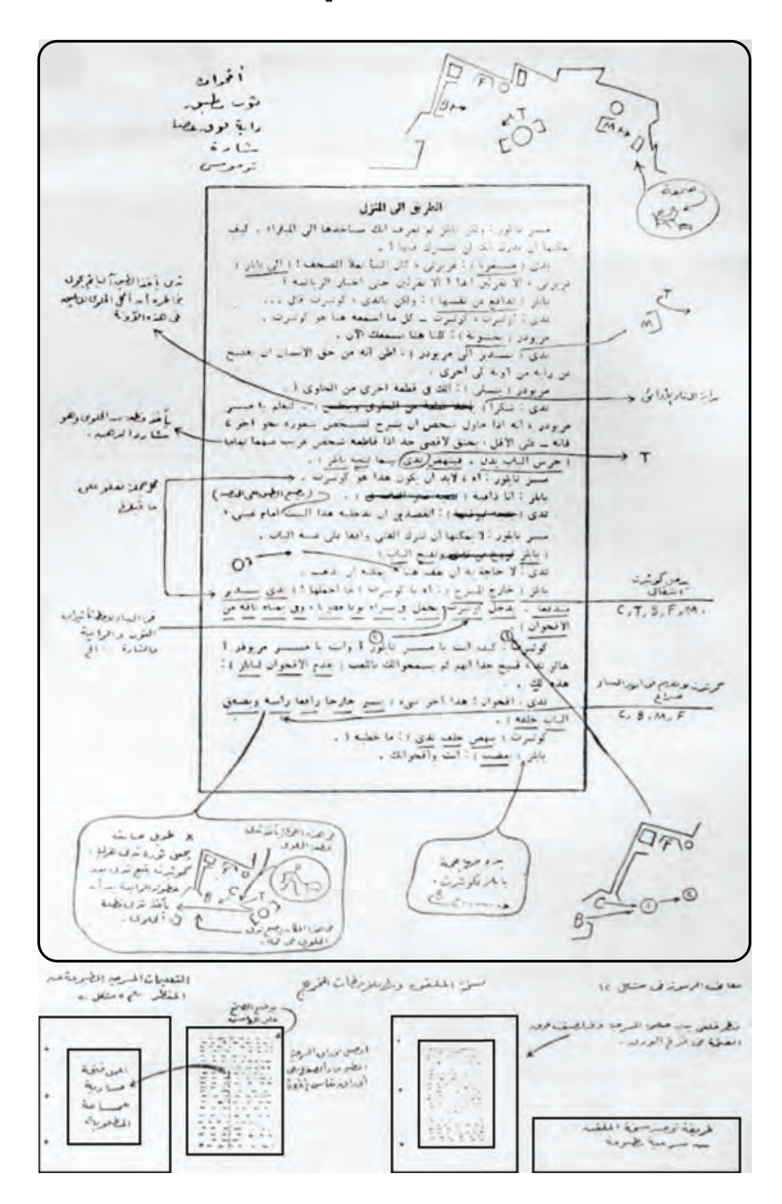
يستعمل المحترفون كراسات تحتوي على سطور الدور التمثيلي، مع المفاتيح، وهي نهايات الجمل السابقة على عبارات الدور.

ولا يستطيع الممثل أن يدرس المسرحية كوحدة متكاملة من هذه الكراسات، أو يستشف منها مبلغ تأثره بأقوال غيره من الشخصيات. أما الهواة، فيفضلون استعمال



شكل ٣-١: «الرجل الذي حضر للعشاء»، كلية مدلبري: المنظر من تصميم هيننج نيلمز: حُشر هذا المنظر في مسرح لا يزيد عرضه عن ٧″ و٢٢′ ومثل هذا المسرح الضيق يجعل عمل المصمم والمخرج أمرًا عسيرًا. وحتى في مثل هذا المنظر الصغير، تتوافر القطاعات الستة المألوفة، ولو أنها هنا تتداخل بعضها في بعض. فمثلًا: يعتبر الشخص الواقف «ع. ش» في هذا التشكيل. ولو كون تشكيلًا مع الشخص الجالس على الكرسي الكبير، لاعتبر التشكيل «س ش». أما بسطة السلم فتضيف قطاعًا آخر.

نسخ مطبوعة من النص. وإذا تعذر الحصول عليها، لجئوا إلى عمل نسخ على الآلة الكاتبة، على أوراق مقاس ٨٫٥″ × ١١″، تُضم إلى بعضها من أعلى بوساطة مشابك الورق المستديرة الرأس، كما في (شكل ٣-٣)، ويجوز عمل نُسخ بالكربون على ورق رقيق، ولكنها لا تفي بالغرض. ويجب أن تكون المسافات بين الأسطر مزدوجة، مع ترك هامش عرضه بوصة حول جهات الصفحة الأربع. ويُجر خط تحت أسماء الأشخاص (في الإنجليزية تكتب بالحروف الكبيرة) وتُحذف جميع التعليمات المسرحية غير ذات الأهمية في فهم النص. وتُرقَّم الصفحات من أسفل، مع ترقيم كل فصل على حدة. فمثلًا صفحة ٢٥ بالفصل الأول تُكتب هكذا «١–٢٥»، وصفحة ٦ من الفصل الثاني المنظر الثاني تُكتب هكذا «٢–٢–٦». ويلزم إعداد نسخة كاملة لكلٍّ من المخرج ومدير المسرح، وكل ممثل هام، وكل فريق «طاقم» فني. أما صغار الممثلين فلا يحتاجون إلا إلى نُسخ من المَشاهد التي يظهرون فيها.



الطريق الى المنزل

مستر تالبور : ولكن يا بالمر لم تعرف انك ساعدتها الى المبارزة . كيف يمكنها أن تدرك انك لن تستمر فيها ؟ .

ادي (مستغربا) : مربوني ، كان انسانا ملأ الصحف ! (الى بالمر)

مربوني ، ألا تعرفين اذا ؟ الا تعرفين حتى اخبار الرياضة ؟

بالمر (تدافع عن نفسها) : ولكن يا ادي ، كونسرت قال . . .

ادي : كونسرت ، كونسرت ـ كل ما اسمعه هنا هو كونسرت .

مربودر (بخشونة) : كلنا هنا نسمعك الآن .

ادي (مستدير الى مربودر) : أظن انه من حق الانسان ان يغير من رأيه من آونة الى أخرى .

مربودر (يسأل) : الك في قطعة اخرى من الحلوى ؟

ادي : شكرا (~~[illegible]~~) . اتعلم يا مستر مربودر ، انه اذا حاول شخص أن يشرح لشخص شعوره نحو آخر فانه ـ على الأقل ـ يحنق لأقصى حد اذا قاطعه شخص غريب عنهما تماما

(جرس الباب يدق . فينهض ادي بينما تتبعه بالمر) .

مستر تالبور : آه ، لابد أن يكون هذا هو كونسرت .

بالمر : انا ذاهبة (~~[illegible]~~) .

ادي (~~[illegible]~~) : اتقصدين ان تدخليه هذا البيت امام عيني ؟

مستر تالبور : لا يمكنها أن تترك الفتى واقفا على عتبة الباب .

(بالمر ~~[illegible]~~ وتفتح الباب)

ادي : لا حاجة به أن يقف هنا . يمكنه أن يذهب .

بالمر (خارج المسرح) : آه يا كونسرت ! ما أجملها ! (ادي يستدير مندفعا . يدخل كونسرت يحمل في ذراعه نوعا من الأقحوان في باقة من الأقحوان)

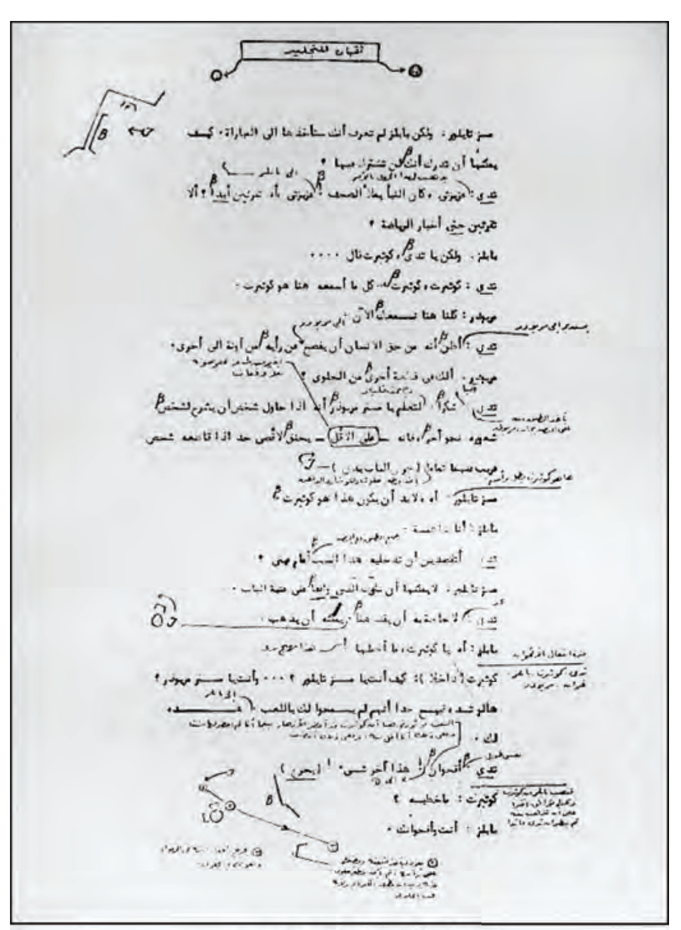
كونسرت : كيف انت يا مستر تالبور ! وانت يا مستر مربودر ! هالو ادي ، قبيح هذا انهم لم يسمحوا لك باللعب (يقدم الأقحوان لبالمر) : هذه لك .

ادي (الأقحوان) : هذا آخر شيء (يسير خارجا رافعا رأسه ويصفق الباب خلفه) .

كونسرت (ينهض خلف ادي) : ما خطبه ؟ .

بالمر (بغضب) : انت وأقحوانك .

شكل ٣-٢



نص على الآلة الكاتبة به ملاحظات الممثل

الرموز المستعملة في النصوص

الرمز	المعنى	الرمز	المعنى
⌐	كرسي		وجهة الممثل (وجهه)
⌐	أريكة		الاستدارة على المسرح
β	نفَس		الاستدارة نحو أسفل المسرح
و	فاصلة قصيرة	X	عبور
•	فاصلة طويلة		الممثل يتراجع إلى الخلف
	شكل جانبي	①و②و③	وقفات بين حركات عبور

ملاحظات

شكل ٣-٣

إذا استعمل المخرج نسخة مطبوعة، وجب أن تُعَد كما في شكل ٣-٢ ليكون لديه هوامش كافية لإدراج ملاحظاته، فتُفصل أوراق المسرحية بعضها عن بعض، وتُلصق كلٌّ منها على ورقة مقاس ٨٫٥″ × ١١″، ويعمل بوسطها فتحة أبعادها كأبعاد الصفحة المطبوعة، لتسهل القراءة من الوجهين، وإذا لم يكن على الصفحة رقم الفصل والمنظر، وجبت كتابتهما.

(٤) العلامات الأولية

قبل أن يبدأ الممثل في دراسة المسرحية يجب أن يضع خطًّا تحت اسم الشخصية التي يمثلها، ويحسن أن يكون ذلك بالقلم الأحمر، كما في شكل ٣-٣، ولا حاجة به إلى وضع الخط تحت الكلام كله إذ لا فائدة منه، بل على العكس، يشغل الفضاء بين السطور، ذلك الفضاء الذي يحتاج إليه في وضع علامات أخرى.

ومن الإجراءات الأولية التي تهم الممثل والمخرج، تقسيم النص إلى «مراحل sequences». وتبدأ كل مرحلة بدخول أو خروج شخصية هامة. ويطلق على هذه المراحل أحيانًا «المشاهد الفرنسية»؛ لأن المسرحيات الفرنسية تقسم على هذا النحو بمعرفة الناشر. ويحتاج دخول أو خروج شخصية ما تعديلًا فنيًّا في تشكيل الأوضاع، كما يؤدي في العادة إلى إثارة موضوع جديد، أو أحداث تحول في المزاج السائد. ضع علامة عند كل بداية كل مرحلة بالقلم الأحمر تمتد من طرف النص إلى الهامش المقابل، واكتب تحت هذا الخط أسماء الأشخاص الذين يظهرون فيها. وفيما بعد، عندما يتم تحليل المرحلة واستيعاب مضمونها، تُعطى عنوانًا فوق الخط (انظر شكلَي ٣-٢، ٣-٣). وليس هذا العنوان إلا للتذكرة فقط؛ إذ لا يُسمى المشهد بعنوانه في التمرينات (البروفات).

كذلك يمكن تقسيم المراحل إلى «مناطق subsequences» يوضع تحتها خط بالقلم الأزرق؛ إذ تغير الموضوع أو المزاج في داخل المرحلة. والفائدة من تحديد المراحل أن تسهل عليك معرفة موقفك من النص، وتتيح لك الإلمام بالتصميم الأساسي للمسرحية. ولا يحتاج الممثل إلى تحديد المراحل التي لا تظهر فيها شخصيته، ولكن ينبغي له أن يلخصها في الهامش حتى يمكنه أن يستوعب المسرحية كلها كوحدة مكتملة لا كمجموعة من الفقرات المتناثرة. ولا يجمل به أن يلجأ إلى عناوين المراحل التي يضعها المخرج، بل عليه أن يجد لنفسه عناوينه الخاصة التي توضح أهمية مختلف المراحل بالنسبة له.

(٥) الملاحظات notes

يجب أن يعمل كلٌّ من المخرج والممثلين على تسجيل الملاحظات بصفة دائمة عن الآراء والتشكيلات والحركات والمشاكل والترجمات المختلفة، كما في شكلَي ٣-٢، ٣-٣. وتدوين هذه الملاحظات بالرسوم البيانية أفضل من تدوينها بالكتابة؛ إذ الرسوم أسرع في القراءة وأكثر دقة. ويمكن العثور عليها بلمحة خاطفة. ولا ينبغي، بأية حال من الأحوال، وضع علامات على النص بالمداد؛ لأنك ستُضطر فيما بعد إلى محو أو تغيير كثير منها.

وغالبًا ما تكون ملاحظات المخرج ذات صبغة عامة يتناول فيها أمورًا فنية، كالإضاءة ومفاتيح المؤثرات الصوتية. وينبغي تسجيل الملحقات في الركن العلوي الأيسر للصفحة التي تظهر فيها لأول مرة. أما ملاحظات الممثل فتختص بالأمور التي تهمه أو تهم الشخصية التي يمثلها، وهي في العادة مطولة مستفيضة.

(٦) نسخة مدير المسرح stage manager's script

تتناول ملاحظات مدير المسرح أولًا وقبل كل شيء، إشارات الدخول (المفاتيح) وإشارات الإضاءة والمؤثرات الصوتية والستار. ويجب تدوين جميع الإشارات بالقلم الأحمر، كذلك يجب وضع التنبيهات السابقة لكي يتاح لمدير المسرح أن يتحقق من أن الممثل أو العامل على أُهبة الاستعداد. وتسجل التنبيهات عادةً قبل الإشارات بنصف صفحة، وفي حالات كثيرة يوضع التنبيه قبل الإشارة بمدةٍ أطول من ذلك. وتُكتب التنبيهات بالقلم الأزرق.

الفصل الرابع

ترجمة المسرحية[1]

كان ممثل القرن التاسع عشر يقوم بترجمة دوره بنفسه. ولما كان هذا يتضمن ترجمة المسرحية كلها، فقد كانت المسرحيات أحيانًا تحظى بترجمات بقدر عدد ممثليها. أما في الإخراج الراقي الحديث، فإن الترجمة الأساسية للمسرحية يقوم بها المنتج أو المخرج ولا يترك للممثل سوى التفاصيل. ومع ذلك فمن الضروري أن يعرف الممثل كيف يترجم المسرحية كي يفهم الترجمة التي يمده بها المخرج.

(١) مواد المسرحية وقيمها

عند البدء بدراسة مسرحية، نجري حصرًا إجماليًّا لمادتها الدرامية، فكل ما تتضمنه المسرحية وما توحي به يعد مادةً درامية؛ كالحوار، والشخصيات، والمناظر، والأفكار، والحركات، وكل شيء. ثم نجمع هذه المواد على أساس قيمها من وجهة نظر المتفرجين تمامًا كما يقدر الصانع مدى تأثير بضائعه في الزبائن. فللثوب مثلًا تأثير نفعي من حيث الدفء والمتانة، وتأثيره على العين من حيث اللون والزي وغير ذلك، كذلك المسرحية تمد نظارتها بقيم عاطفية تسوقهم إلى الضحك أو إلى البكاء، وقيم عقلية بعرضها أفكارًا جديدة أو بتعبيرها عن الأفكار العتيقة بطريقة أوقع، وقيم مجردة تثير المتعة بالجمال وليونة التنفيذ أو بأية وسيلة جمالية أخرى. وتعتمد القيم الدرامية على المادة الدرامية، تمامًا كما تعتمد جاذبية الثوب على الزي والصنعة ونوع القماش وما إلى ذلك. فمثلًا نجد في مسرحية ماكبيث: الأطياف، والمرجل، والرقية، والتنبؤات. فمن هذه المواد نخلق القيم

[1] المقصود بالترجمة هنا الترجمة المعنوية لا اللفظية؛ أي تفسير المعاني. (المراجع)

الخرافية للمسرحية؛ فالمادة شيء نستعمله، أما القيمة فشيء يتلقاه المتفرجون. ومع ذلك فغالبًا ما يُقصد بلفظة «القيم» القيم الكافية، إلى جانب القيم الفعلية.

ويجب أن تكون القيم العقلية مفهومة حتى يقدرها الجمهور، كما يجب تقديمها بأقصى ما يمكن من الوضوح والبساطة. وهذا يتطلب لمسات جريئة؛ جريئة لدرجة أنها تبدو ساذجة عند شرح أسرارها. أما القيم العاطفية والمجردة فلا تحتاج إلى الفهم بل إلى الإحساس، ويمكن التعبير عنها بوساطة تفاصيل تُحاك خيوطها بدهاء، حتى إن رجل الدنيا قلما يصدق أنه يمكن أن تؤثر في نفوس الجمهور إطلاقًا.

(١-١) القيم العقلية intellectual values

(١) تُسمى الأفكار التي تنهض عليها المسرحية بالقيم الفلسفية؛ فالحكمة الأخلاقية التي تقول «الجريمة لا تفيد» واحدة من تلك الأفكار. وغالبًا ما تكون الفكرة خبرًا، بل سؤالًا — «هل تفيد الجريمة؟» وبعض الأفكار عبارة عن دراسات للشخصية: «كيف يتأثر مثل هذا النوع من الأشخاص بموقف اختير لإظهار مميزاته الأصلية؟» — ولا تبتئس إذا وجدت أفكار المسرحية هزيلة ضحلة. فالعمق يرجع في كثير من الأحوال إلى الصياغة اللغوية، وإذا صيغت الفكرة بإيجاز ووضوح زال عمقها. وفي الغالب لا تأتي المسرحية بجديد، وإنما تعبر عن الأفكار القديمة بأسلوب أكثر حيوية.

(٢) وفضلًا عن القيم الفلسفية، فإن للمسرحية قيمًا ثقافية. والثقافة في المسرح تُغطى بطبقات سميكة من الحلوى. على أن ذلك لا يقلل من مفعولها؛ فمسرحية «سيدة في الظلام» مَثلٌ رائع للتحليل النفسي على نطاق شعبي. وفيلما «الوجهة طوكيو» و«الهدف بورما»، وغيرهما من أفلام الحرب، تعطي معلومات قيمة عن حالة فرق الجيش المختلفة.

(١-٢) القيم العاطفية emotional values

(١) في كثير من المسرحيات يشارك النظارة بمخيلتهم في التجارب التي يمر بها أشخاص المسرحية (أو على الأقل أهم أشخاصها). وهذه المشاركة في التجربة محركة للعواطف، وتُعتبر من أهم العوامل جاذبيةً في المسرح.

(٢) كذلك هناك قيم عاطفية ينفصل فيها المتفرج عاطفيًّا عن أشخاص المسرحية. والضحك خير مثال لذلك؛ فإننا لا نضحك ممن يأتي النكتة، بل ممن يكون أضحوكة لها.

(١-٣) القيم المجردة abstract values

وهذه تشمل:

(١) ما يجذب الأنظار، كالجمال والمنظر ونحوهما.
(٢) ما يجذب السمع، كالشِّعر والصوت العذب والموسيقى وغيرها.
(٣) ما يجذب الذهن، كالإطار الفني والإيقاع وما إليهما.

(٢) موضوع المسرحية

الفكرة الفلسفية الرئيسية للمسرحية هي موضوعها، والموضوع هو الأساس الذي تُبنى عليه وحدة المسرحية. وهذا القول ينسحب حتى على المسرحيات التي تعتمد كليةً على القيم العاطفية؛ فثمار الكرمة طعام لذيذ، وأوراقها زخارف جميلة، ولكن الكرمة نفسها هي التي تكفلهما وتجعل منهما وحدة واحدة.

(٢-١) اختيار الموضوع choosing the theme

تحتوي معظم المسرحيات على عدد من الأفكار، ولكن تلك التي تنهض عليها المسرحية في مجموعها هي التي يمكن اعتبارها موضوعًا لها. وحتى بين هذه نجد عددًا من الأفكار يمكن اختياره كموضوع للمسرحية. فالموضوعات الممكنة في مسرحية ماكبيث[٢] مثلًا هي: (١) دراسة شخصية ماكبيث. (٢) «الجريمة لا تفيد.» (٣) «الطموح الزائد عن حده مجلبة للشرور.» (٤) «مسايرة الأرواح غير البشرية خطر أي خطر.» غير أننا لا نستطيع أن نجعل للعرض المسرحي الواحد أكثر من موضوع واحد فقط من بين هذه الموضوعات؛ إذ أيًّا كان المجال فإن التأثير يبلغ أقصاه إذا وُجهت كل القوى الممكنة نحو هدف واحد.

وإذا كانت مسرحيتك تتواثب من موضوع إلى موضوع، فإنها لن تحرك العواطف القوية أكثر مما تحرك الريح المتغيرة الأمواج العاتية. إن الموضوع المختار يتحكم في كل عناصر الإخراج. فإذا اخترت الطموح موضوعًا لك، أصبحت مادة القوى غير البشرية عديمة الأهمية نسبيًّا، وعلى ذلك ينبغي الإقلال من شأنها. وقد يختار مخرج آخر «مسايرة

[٢] هذه العلامة أمام اسم المسرحية تفيد أنها ترجمة إلى العربية. (المراجع)

الأرواح غير البشرية» كموضوع لمسرحيته، وعندئذٍ يجعل الضغط كله على مشاهد الأشباح والتنبؤات؛ ولذا عليك أن تختار دائمًا الموضوع الذي تحس بأنه سيعمل أكثر من غيره على توحيد إخراجك وإبراز القيم الكافية فيه. وسنتناول في المناقشات التالية موضوعًا بعينه، هو أكثرها وضوحًا. لا تقلْ: «لا أظن أن ماكبيث (أو روميو) كان هكذا.» فقد تكون على حق في ترجمة أخرى، ولكن يجب عليك أن تتمسك بترجمتي حتى يمكنك أن تتبع الأمثلة التي أسوقها إليك. ومع هذا فلن يخلق ذلك الأمر أية صعوبة، حيث إن المسرحيات الحديثة قلما تحتوي على أكثر من موضوع عملي حقيقي واحد.

ولا يعني اختيار الموضوع أن نترك الأفكار الأخرى؛ فلا تزال ذات فائدة طالما لا نجعلها تكتسب أهميةً زائدة. وبطبيعة الحال، إذا تضاربت فكرتان فلا يمكن أن نستعملهما كلتيهما. فإذا استعملنا في ماكبيث «الجريمة لا تفيد»، فلا نستطيع في نفس الوقت أن نستعمل «وإبرة النحل يُنسي وخْزَها العسل».

(٣) العلاج

يعمل موضوع المسرحية على تماسك أجزائها. ولكن قد ينال الموضوع نفسه قليلًا من الضغط؛ إذ يوجه الضغط على أكثر القيم أهمية. وقد استعمل كثير من أفلام الحرب موضوع «الإخلاص في تأدية الواجب أعظم فضائل الجندي»، ولكن في الوقت نفسه كانت حياة المعسكرات والخطط الحربية تشغل أغلب الفيلم، وهذا ما كان يجب أن يحدث. وأحيانًا نجد لزامًا علينا أن تتعمد إهمال الموضوع؛ فقد كان موضوع مسرحية «فتيات المشاة» هو أن موظفي المكاتب في واشنطن سيَّروا الحرب بطريقة مهذبة تنطوي على كثير من الأنانية. ومع ذلك فإن تأكيد هذه الفكرة الجدية غير السارة، كان يؤدي بالنظارة إلى القنوط، بدلًا من أن يضحكوا من القيم الهزلية التي كانت الهدف الرئيسي في المسرحية. فهنا استُفيد من الموضوع في اختيار القيم الهزلية والربط بينها وإعطاء المسرحية وجهة النظر الخاصة بها، وفيما عدا ذلك أغرق الموضوع تحت السطح.

(٣-١) تحديد العلاج determining treatment

العلاج هو اختيار القيم الصحيحة التي يجب الضغط عليها، وإيجاد خير وسيلة للتعبير عنها. إنه أهم عنصر في الإخراج كله. وقد يتضمن النص الواحد جميع أنواع القيم، إلا أننا لا نستطيع في الإخراج الواحد أن نستغل سوى عدد قليل منها استغلالًا مجديًا. ففي

مسرحية «روميو وجولييت» مثلًا: (١) قيم مجردة، في الجمال والمناظر والأصوات الشجية والموسيقى، وغير ذلك. (٢) وقيم ذات مشاركة وجدانية، في الحب والمغامرة. (٣) وقيم هزلية معينة ... ومع ذلك فإننا نغضُّ الطرف عن الفرص المواتية لتثقيف النظارة في تاريخ الإيطاليين وعاداتهم، كما نختزل بعض القيم الهزلية. (كيف يمكنك معالجة المشهد الخامس من الفصل الرابع، بين بيتر والموسيقى، والمفروض أن جولييت ميتة؟)

(٣-٢) العلاج – (أ) الروح العامة

عندما نتكلم عن الروح العامة في إخراج ما، فإنما نعني الروح التي يتلقى بها الجمهور المسرحية في مجموعها. وتتصل الروح العامة بالقيم اتصالًا وثيقًا، وتتولد عنها، غير أننا عندما نختار روح مسرحيتنا فإننا نختار كذلك القيم التي يجب أن نشدد الضغط عليها.

الخاتمة ending

أول نقطة تجب ملاحظتها في تحديد الروح العامة هي ما إذا كانت المسرحية تنتهي بفرح أو بحزن؛ فالمسرحيات التي خاتماتها مفرحة يجب أن تسودها صفة «الأمل»، في حين تسود المسرحيات ذات الخاتمات المحزنة لا صفة اليأس، بل صفة «القضاء والقدر» أو الاكتمال، فيجب أن يقال فيها: «لم يكن هناك مفر.» أو «كانت حياة طيبةً طيلة مدة استمرارها.»

الوزن weight

وزن الروح العامة في مسرحية ما مسألةٌ عاطفية ليس من السهل تعريفها. إن المسرحية «الخفيفة» تميل إلى تناول الأمور السطحية، في حين تتناول المسرحيات «الدسمة» العواطف الجياشة والأفكار الفلسفية الجدية. فالمسرحيات التراجيدية والدرامية يغلب عليها الثقل، أما الكوميديات فليس من الضروري أن تكون خفيفة. فمسرحية «المجنون»، والأفلام الكوميدية التي ظهر فيها «والاس بيري Wallace Beery»، أمثلة من الكوميديات الثقيلة. وأحسن طريقة لتحديد هذه المسألة هي أن تعمل قائمة بالصفات التي تبدو لك مناسبة للمسرحية؛ فإذا وجدت أنك تختار كلمات مثل: خفيفة، متواثبة، مرحة، بهيجة، نشيطة؛

فهذا دليل على أن الروح العامة خفيفة. أما إذا تضمنت قائمتك ألفاظًا مثل: ثقيلة، قوية، عنيفة، رزينة، كئيبة، محزنة؛ فهذا دليل على الثقل والدسامة.

الجدية seriousness

لجدية استقبال جمهور النظارة للمسرحية أثرٌ عميق في روحها العامة. هل تبدو لهم الشخصيات كأناس حقيقيين أم مجرد ممثلين؟ وخير أمثلة لذلك المسرحيات الميلودرامية ذات الطراز العتيق، مثل مسرحية «السكير». ففيما مضى، كان الجمهور يعتبرها أعمالًا جدية للغاية، أما اليوم فإنه يتقبلها كأعمال هزلية ساخرة، ولو بقي التمثيل والإخراج على حاله الأولى دون تغيير. وإذا عولجت القيم الجنسية في مسرحية كوميدية علاجًا غير جدي، أدى هذا إلى تجريد النقاد من سلاحهم. أما في التراجيديات، كمسرحية «أنطوني وكليوباترة»، فلا يستجيب علاج القيم الجنسية علاجًا عرضيًّا.

وحدة الروح unity of spirit

يؤم المتفرجون المسارح ترفيهًا عن نفوسهم، ولقد يجدون في التراجيديات والدرامات متعةً أكثر مما يجدون في الكوميديات. ومع ذلك، فإنهم يرتضون إثارة عواطفهم، لا عصرها. إنهم قبل كل شيء يريدون أمنًا عاطفيًّا. ولضمان ذلك يجب أن تكون الروح العامة متماثلةً طيلة فترة العرض، دون هزات عاطفية عنيفة ولا مفاجآت. ففي أول أفلام أرثر هتشكوك Arthur Hitchcock «المرأة وحدها The Woman Alone»، كان أخو البطلة الصغير يحمل قنبلة موقوتة دون أن يعلم بها. وعندما حان موعد انفجارها وقف يتحدث إلى فتاة حسناء معها كلب صغير جميل الصورة، فاعتقد الجمهور أن هذا دليل على أن القنبلة سيبطل عملها في آخر لحظة، ولكنها بدلًا من ذلك انفجرت وقتلت الصبي والفتاة والكلب، كما قتلت الأمن العاطفي لجمهور النظارة، فلم تعد عواطفهم تهتم بأي شيء في الفيلم بعد ذلك، وكانت النتيجة أن ضاعت الفصول التالية سدًى.

النظارة كالطفل يجب ألا تفاجئه بشيء قبل سابق إنذار، كأن تقول له: «سأفاجئك الآن.» وعادةً يكون هذا في صورة إنذار للمتفرجين بأن شيئًا ما سيحدث، دون ذكر لذلك الشيء. وحتى في مثل هذه المفاجأة الكاذبة، يجب أن يكون الحدث مساويًا في المتعة على الأقل، لِما كان منتظرًا. وفي التراجيديات تسلف المقدمات المبينات دائمًا لما سيتمخض عنه

المستقبل؛ حتى لا يفاجأ النظارة مفاجأةً غير سارة. أما في الهزليات فيتوقع النظارة دائمًا «مفاجآت» سارة.

ولا يُقصد بوحدة الروح الامتناع عن مزج الدراما بالكوميديا؛ فالواقع أن الذوق الأمريكي السائد الآن يتطلب مثل هذا المزج. ومع ذلك ينبغي أن يكون المزج متجانسًا طوال المسرحية تمامًا كما تُمزج مواد الكعكة الجيدة الصنع ... تأكد من أن نسبة الكوميديا إلى الدراما واحدة تقريبًا في كل فصل، وأن الانتقال من الوحدة إلى الأخرى لا يتم بصورة فجائية لا يستسيغها المتفرجون. وتنوع الروح العامة يُسمى «الأمزجة».

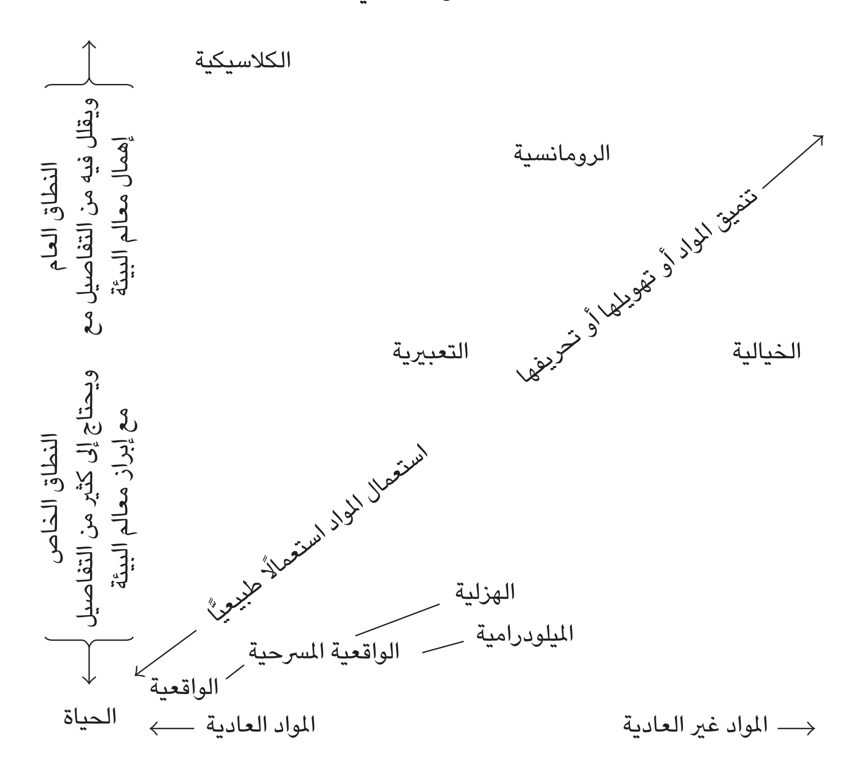
تتغير عواطف أشخاص المسرحية باستمرار، وقد تنسجم أو تتناقض مع روح المسرحية، أو بعضها مع بعض. وتُسمى الصبغة العاطفية للبيئة «الجو العام atmosphere». وهذا الجو العام قد يتغير هو الآخر، وقد ينسجم أو يتناقض مع روح المسرحية.

وما إن تتقرر الروح العامة في الإخراج حتى تكون مرشدًا في كل شيء. لقد مُثِّل موت ماكبيث بجميع الطرق الممكنة، من إلقاء ماكدوف الهادئ، إلى مبارزة عاتية بالسيوف. فأيهما أصح؟ ... لا يمكن الإجابة على هذا السؤال إلا بعد معرفة الروح السائدة في الإخراج، فما إن تتحدد حتى يكون من السهل أداء المشهد بما يتطلبه من تحكم أو مبالغة.

(٣-٣) العلاج – (ب) الأسلوب

الأسلوب هو الطريقة التي تبرز بها قيم المسرحية. ولكل مسرحية أسلوبُها الخاص الذي يتحتم تحديده إذا كان للمسرحية أن تخرج على الوجه المرضي. وأساليب المسرحيات كثيرة، أهمها ما يلي:

وجدير بالملاحظة أن كلًّا من هذه الأساليب يختلف عن الآخر بنفس الطريقة والدرجة التي يختلف بها عن الحياة. والواقعية الكاملة مستحيلة مسرحيًّا، وإذا حاولنا إخراجها كانت مملة للغاية. وعندما تنحو المسرحية إلى الواقع مع التنازل لمقتضيات المسرح الجوهرية وحدها أطلق على أسلوبها «الواقعي realism»، ومن أمثلة ذلك مسرحية «الأعماق السفلى» (شكل ١٤-١)، لجوركي Gorki، ومسرحية «الفيران والبشر» لشتينبيك Steinbeck. وإذا بولغ في تأثيرات المسرحية بوسائل الإخراج والتمثيل، فإن الأسلوب يميل إلى «المسرحة theatrical». ومعظم الأفلام تنتمي إلى «الواقعية المسرحة». وإذا تطرفت المسرحية في «المسرحة» بأن طغت فيها الوسائل الحرفية على المواد نفسها، أُطلق عليها



اسم «ميلودراما melodrama»، أو «مهزلة farce» تبعًا لما فيها من روح درامية أو كوميدية. فالأفلام المثيرة للفزع من نوع الميلودراما، ومن أمثلتها: فيلم «الحسناء الجالسة sitting pretty». أما المسرحيات التي من نوع «جون يحب ماري» فهزلية.

وكلما بعدت المسرحية عن الواقعية كانت أقرب إلى «الأسلوبية». ومن الخطأ اعتبار هذه اللفظة كأنها تفيد عن أسلوب بعينه. وعلى أي حال، فقلما نعثر بين المسرحيات الحديثة على أسلوبية صارخة. وأحسن أمثلة للأسلوب الكلاسيكي نجدها في التراجيديات الإغريقية. أما «روميو وجولييت» فمثال نموذجي للأسلوب الرومانسي. ومن أمثلة الأسلوب الخيالي «بير جينت Peer Gynt» وبيتر بان. وأسلوب مسرحية «هربنا بجلدنا» تعبيري. والتعبيرية في المسرح تحاول أن تحاكي ما تفعله مذاهب الفن الحديث، كالتكعيبية cubism، والسيريالية surrealism في الرسم.

لا وجود للأسلوب المجرد no pure style

لا جدال في أن تصنيف الأساليب المختلفة ومعرفتها بأسمائها عملٌ عظيم الفائدة. بيد أننا نجد عمليًّا أن لكل مسرحية أسلوبَها الخاص الذي يتضمن عدة عناصر من أساليب مختلفة. ويتجلى هذا بشيء من المبالغة في مسرحية «مدينتنا»؛ إذ نجد أسلوبها خليطًا من جميع الأنواع. فقد استُبعدت معالم البيئة الحسية إلى حد كبير (كلاسيكية)، بينما أبرزت معالم البيئة الإنسانية في كثير من التفاصيل كاد يشمل المسرحية كلها، ولغة الحوار هي اللغة الشائعة في حياتنا اليومية (واقعية). والاستعانة بالتمثيل الصامت والمؤثرات الصوتية دون ملحقات يدوية لا تخضع لمنطق (تعبيرية). ومع ذلك فقد نجحت مسرحية «مدينتنا» باستثناء ثغرات قليلة في سبك هذه العناصر التي تختلف اختلافًا شاسعًا في أسلوب واحد.

الملاءمة appropriateness

تتطلب الوحدة أن يكون الأسلوب ملائمًا للحوار والموضوع والروح والقيم الرئيسية للمسرحية. ولا يوجد عرف للأسلوب. فإذا حاولنا إخراج مسرحية «بير جينت» واقعيًّا، أو مسرحية «الأعماق السفلى» رومانتيكيًّا، أفسدناهما إفسادًا ذريعًا. وأقصى ما نستطيع أن نفعله لتغيير الأسلوب هو أن نختار موضوعًا آخر، وروحًا أخرى، ونبرز قيمًا غير القيم الأولى. فمسرحية ماكبيث مثلًا رومانسية في أساسها، فإذا عالجناها كدراسة للشخصية، مال أسلوبها قليلًا إلى الواقعية. وإذا تعمَّدنا إبرازنا الأطياف ذهبنا بالأسلوب إلى الخيالية. وإذا أبرزنا القيم الميلودرامية أصبح الأسلوب أكثر مسرحة. وعلى أي حال فإن مثل هذه التنوعات محدودة جدًّا؛ لأن الحوار سيظل كما هو مفصحًا عن الأسلوب. والحوار في المسرحيات العادية أقل مرونة مما هو في أعمال شكسبير، ولا يكاد يسمح بأي تبديل في الأسلوب.

يجب أن يتناسب كل عنصر في المسرحية مع الأسلوب، كما يجب أن يظل الأسلوب ثابتًا طوال المسرحية. قارن بين الاختلاف في الأسلوب الخيالي في الجزء الأول من فيلم والت ديزني Walt Disney المسمى «بامبي Bambi»، والمحاولة الواقعية في الجزء الأخير منه. قد تجد في بداية الأمر صعوبة في أن تدرك ما إذا كان سطر من الحوار، أو إيماءة، أو كرسي، أو لون النور الكشاف، يتلاءم كلٌّ منها مع الآخر أم لا. فإذا أمكنك إدراك ذلك،

فتأمل ألوان فيلم الصور المتحركة التالي، وحاول أن تفكر في مسرحية تلائمها هذه الألوان، ستجد أنها تتنافر مع كثير من المسرحيات؛ غير أنك إن وجدت مسرحية تناسبها، فستتبين شيئًا مشتركًا بينها وبين فيلم الصور المتحركة. أعد التجربة ثانيةً مع حلة أو قطعة أثاث مألوفة لديك، تجد أنها لا تلائم إلا مسرحيات بعينها، وأن بين هذه المسرحيات مشابهة عائلية. إن الصور المتحركة أمثلة رائعة لوحدة الأسلوب، ويجب دراستها من هذه الناحية.

ورغم وجوب ملاءمة الأسلوب للموضوع، فإنه قد يناقضه أكثر مما ينسجم معه. فمثلًا موضوعا مسرحيتَي «الوقت المستعار»، «الزرنيخ والعجوز»،[٣] خياليان، ولكن يجب التعبير عنهما بأسلوب واقعي كما يتضح من دراسة الحوار.

تحديد الأسلوب determining style

يشمل الأسلوب جميع العناصر، ولكن وُجد من الأسهل عند تحليل أسلوب النص أن نركز اهتمامنا على: (١) لغة الحوار. (٢) الشخصيات. (٣) الملحقات وحركات الشغل التي يتطلبها أو يتضمنها الحوار. (٤) معالم البيئة الخلفية، وهي مقياس حساس للأسلوب. فالأسلوب الواقعي يهتم بالبيئة ويلح في التفاصيل حتى ولو كانت في غير محلها أو كان منظرها لا يسر، كأنابيب التدفئة وجرادل القمامة وما إلى ذلك. أما الواقعية المسرحة فتُهمل معالم البيئة الخلفية، وإن كانت التفاصيل التي تستخدمها تتصف بالواقعية. وفي الأساليب الأكثر تطرفًا قد يُكتفى بالإيحاء بالبيئة الخلفية وإن بقيت معالم الصدارة (وتتمثل في المكياج والملابس والملحقات اليدوية) واقعية وعلى شيء غير قليل من التفصيل.

وفي أثناء تحليلك للأسلوب، وجه إلى نفسك الأسئلة الآتية:

هل مواد المسرحية كاملة التفاصيل، أو قد حُذفت منها التفاصيل المستهجنة وغير الهامة؟ فإننا نلاحظ في الحوار الواقعي عددًا من المصطلحات يُستعمل لغرض إبراز الواقعية فحسب، مثل: «أهلًا وسهلًا!» «هل لك في سيجارة؟» «تقولي لي …» والبذاءة كذلك، من علامات الواقعية. ومثل هذه التعبيرات يُختصر إلى أقل قدر ممكن في الواقعية المسرحة، وتُحذف تمامًا في الأساليب الأكثر تطرفًا. وتمشيًا مع علامات الحوار هذه، نجد أن الواقعية تقدم جميع الأشخاص الممكن وجودهم في واقع الحياة دون نظر إلى علاقتهم

---

[٣] اقتبسها يوسف الحطاب للمسرح القومي باسم «أصحاب العقول». (المراجع)



شكل ٤-١: «العم هاري»، مسرح جامعة ييل: المنظر من تصميم هنري بيرسون: يمثل هذا المنظر نوعًا من الواقعية يُعرف باسم «الانطباعية impressionism»، وفيه يشغل المنظر جزءًا فقط من المسرح، ويختلط بالظلام من أعلاه وجوانبه. ويلاحَظ أن الأجزاء الظاهرة منه كاملة التفاصيل. وهذا الأسلوب يلائم المسرحيات العديدة المناظر.

بالمسرحية، بينما تميل الأساليب الأخرى إلى حذف مثل هؤلاء الأشخاص، أو تستخدمهم لأغراض جمالية أكثر منها واقعية. كما أن الإشارة في الحوار إلى ملحقات أو حركات قد يكون لها وجود في الحياة العادية، ولكنها لا تفي بأي غرض درامي، علامة من علامات الواقعية.

هل مواد المسرحية شائعة، أو قد اختيرت بقصد خلق تأثير معين؟ إن المواد الشائعة توحي بالواقعية. فإذا وُجد من المناسب أن يتمخط أحد الأشخاص في منديله، كان ميل المسرحية إلى الواقعية قويًّا. وإذا كانت المواد عالية تتضمن آراءً ميتافيزيقية أو أشخاصًا أسمى من البشر، كان الأسلوب أكثر ميلًا إلى الكلاسيكية. والمواد التي تتضمن الحب والمغامرات رومانتيكية. والسحر ونحوه من الأمور الخارقة للطبيعة من مواد الأسلوب الخيالي. واختيار مواد متضاربة الأنواع يدل على التعبيرية.

هل المواد منمَّقة، أو مبالغ فيها، أو محرَّفة بطريقة ما؟ إن الشِّعر والجناس، والإيقاع الظاهر، والشِّعر المنثور، كلها من أمارات الأسلوبية. وتميل اللغة في الأسلوب الكلاسيكي إلى الفخامة، وفي الرومانسي إلى التأنق، وفي الخيالي إلى الطرافة، وفي التعبيري إلى التقطع. ويتخذ أشخاص المسرحية صبغة الحوار من حيث التنميق أو المبالغة؛ فجولييت رومانسية،

وبيرجينت خيالي، وأجاممنون كلاسيكي. فإن أحسست بحرِّية مطلقة في تصميم الملابس والمناظر واختيار ألوانها دون اهتمام بواقع الحال، دل ذلك على شيء من الأسلوبية.

عند التحليل الصحيح، تشير جميع التجارب إلى نفس الأسلوب. قد يكون عسيرًا أن تطابقه على واحد بالذات من الأساليب المتعارف عليها، ولكنه كفيل بأن يجعلك تطمئن إلى تجانسه. فإذا عجز عن ذلك، فمن المؤكد أنك قد أخطأت الأسلوب الصحيح للمسرحية.

الأسلوب كمرشد style as a guide

يسيطر الأسلوب على جميع عناصر الإخراج. فمتى عرفت أن مسرحية «الأعماق السفلى» واقعية للغاية، فقد عرفت أنه يجب عليك إظهار جميع التفاصيل الممكنة في المناظر والملابس والملحقات والحركات، كما عرفت أنه من الضروري أن يكون كل شيء حقيقيًّا، وأن يكون كل شيء تقريبيًا من النوع الشائع. وفي الأسلوب الواقعي المسرح من طراز مسرحية «السيد الذي أتى للعشاء» (شكل ٣-١)، ينبغي تركيز التفاصيل الأساسية على معالم الصدارة. وفي الأسلوب الرومانسي كمسرحيات شكسبير، تقلل التفاصيل إلى أدنى حد، ويُستهدف تصميم الملابس والمناظر الجمال أكثر منه إلى الدقة. أما الإيماءات فتكون لإظهار العذوبة والأثر الدرامي دون اهتمام بالواقعية.

ولا يفوتنا أن حذف بعض التفاصيل يزيد من العبء على ما استبقى منها، ويحتم أن يكون كلٌّ منها ذا أهمية فردية في حد ذاته. فحركة اليد في الأسلوب الواقعي قد لا تزيد عن بضع بوصات، أما في الأسلوب الكلاسيكي أو الرومانسي فتشمل الحركة التفافةً كاملة من الذراع.

(٤) ترجمة المراحل

لقد تناولنا حتى الآن مضمون المسرحية أكثر من بنائها، مع أنه لا يقل عنه أهمية.

(٤-١) الخطة plot

الإلمام بخطة المسرحية ضروري لمعرفة بنائها؛ فالخطة عبارة عن قصة لتوضيح الموضوع. فإذا كان موضوع مسرحية ماكبيث هو «الجريمة لا تفيد»، كانت الخطة: «يحصل ماكبيث على عرش اسكتلندة عن طريق قتل الملك، ثم يفقد أمنه الشخصي وراحة باله. وتكون



شكل ٤-٢: مسرح جامعة ييل: المنظر من تصميم روجر شيرمان: هذا المنظر عظيم الشبه بالمنظر الموجود في شكل ٤-١ من الناحية الإنشائية. والفرق الوحيد بينهما هو الافتقار إلى التفاصيل. غير أننا يمكن أن نتقبله كمظهر واقعي لزنزانة في سجن. إلا أن الإضاءة والعلاج يُحدِثان أثرًا مختلفًا تمام الاختلاف؛ إذ يبرزان جوانب المنظر، ويسمحان برؤية الأشخاص وهم يسيرون من الأجنحة إلى وسط المنظر. وهذه التغييرات كافية لتبديد الشعور بالواقعية وجعل المنظر تعبيريًّا.

محاولاته لتقوية مركزه بالإكثار من القتل سببًا في اتحاد أعدائه ضده، فيحاصرونه ويقتلونه.»

وإذا كان للمسرحية عدة موضوعات، فلا مناص من أن تحتوي على عدة خطط مختلفة؛ لذا كان من الأهمية بمكان أن تستوثق من أن الخطة التي تستعملها تلائم موضوع المسرحية الذي وقع عليه اختيارك؛ لأن الخطة هيكل الفعل الدرامي، ومفتاح بناء المسرحية. وهذا صحيح حتى في المسرحيات التي تطغى بعض قيمها، كالشخصيات والفكاهة وما إليهما، على الخطة. فإذا لم تكن متمكنًا تمامًا من الخطة، فلن تستطيع أن تفهم المسرحية فهمًا حقيقيًّا. والطريقة الوحيدة لكي تتأكد من فهمك للخطة هي أن تكتبها. وليس هذا بالأمر الهين كما يبدو لأول وهلة. فإذا احتجت إلى أكثر من ثلاث أو أربع جمل، فإنك قد تجاوزت الخطة المجردة وأضفت إليها بعض القيم الأخرى … ولا تنتظر أن يكون وقع الخطة في الأذن ممتعًا، فأعظم مسرحية مثيرة في العالم تبدو مملة عند اختصارها إلى خطة مجردة.

(٤-٢) الاطراد continuity

ما إن تتضح لك الخطة جلية حتى يبدأ بناء المسرحية في أن يتخذ معنًى محدودًا. ومن النادر أن نجد مسرحية تروي قصتها في ترتيب منطقي ثابت، بل تنتظم فيها المراحل بحيث يسير الفعل الدرامي في ليونة، في حين ترد مواد الخطة حيثما يتيسر. فبعد أن تضع عناوين المراحل ومناطقها على صفحات النص (انظر شكلَي ٣-٢، ٣-٣) رتب هذه العناوين في قائمة منفردة؛ إذ بعملك هذا يصبح البناء جليًّا، ويوضح لك الكيفية التي تتفق بها بعض الأجزاء مع بعض.

(٤-٣) وظيفة المراحل sequences function

يجب مراعاة الوظيفة الفنية لكل مرحلة عند عنونتها. والأنواع الأساسية للمراحل خمسة:

(١) مراحل الصراع sequences of conflict

- «وعادةً تكون عقلية»، وتمد المسرحية بكيان الخطة الأساسية.

(٢) مراحل التوازي parallel sequences

- وفيها يتفق أشخاص المسرحية فيما بينهم اتفاقًا تامًّا، كمشاهد الغرام، ومشاهد العرض والتقديم.

(٣) مراحل البيئة الخلفية background sequences

- وتستعرض فيها ظروف المعيشة، دون أن يلحق بالخطة أيُّ تقدم.

(٤) مراحل الانتقال transition sequences

- وهي فترات دخول وخروج أشخاص المسرحية.

(٥) مراحل الترفيه relief sequences

- وهي الفترات التي يُسمح خلالها لأعصاب النظارة بالارتخاء بعد التوتر الشديد. وخير مثال لمراحل الترفيه مشهد البواب في مسرحية ماكبيث (وهو مشهد مضحك يعقب مشهد قتل الملك وشجار ماكبيث مع زوجته على إحضار

الخنجر الذي قتل به الملك). وقلما تجد مرحلة للترفيه البحت في المسرحيات الحديثة.

(٥) ترجمة الشخصيات

مهما كانت الشخصية بارزة فلا أهمية لها في حد ذاتها، وإنما ينبغي أن تترجَم للنظارة كجزء من الترجمة الكاملة للمسرحية.

(٥-١) وظائف الشخصيات functions

في المسرحيات الجيدة التأليف، نجد لكل شخصية عدةَ وظائف، وإن كانت إحداها هي التي تسيطر أغلب الوقت. والخطوة الأولى في ترجمة أية شخصية هي حصر وظيفتها أو وظائفها الأساسية. وفيما يلي أكثر هذه الوظائف شيوعًا. ولا تنتظر أن تلتقي بها جميعًا في مسرحية واحدة.

(٥-٢) البطل principal

غالبًا ما يكون الشخص الذي تذكر الخطة قصته هو مفتاح الترجمة، ويطلَق عليه «الشخصية الرئيسية، أو البطل». وأحيانًا يكون هناك شخصان متعادلان في الأهمية، كما في مسرحية «روميو وجولييت». وتوزع بعض المسرحيات الأهمية بالتساوي على جميع الشخصيات، حتى ليتعذر أن تجد شخصًا يمكن أن يسمى بطل المسرحية، كما في مسرحية «الأعماق السفلى». وعادةً يكون البطل هو الشخصية الأكثر بروزًا في المسرحية، والذي يتولى معظم حوارها، بيد أن هذا ليس بقاعدة دائمة؛ فمدير المسرح هو الممثل الأول في مسرحية «مدينتنا»، ولكنه ليس بالشخصية الرئيسية. وإذا كان بالمسرحية أبطال، فهما الفتى والفتاة عادةً.

(٥-٣) الخصم antagonist

وهو أهم مناوئ للبطل.

(٥-٤) موضع الخصام **subject of controversy**

في مسرحية «سيرانو دي برجراك» Cyrano de Bergerac [٣]، نجد أن سيرانو هو البطل، أما دي جيش De Guiche، وكريتيان Chrétien فخصماه، وأما روكسان Roxane فموضع الخصام.

(٥-٥) موضع الأسرار **confidant**

تقال الأفكار الذاتية في المسرحيات الحديثة بصوت مرتفع لشخص ما؛ ولذا قد تدمج في المسرحية شخصية تتلقى مثل هذه الخواطر.

(٥-٦) الشخصية ذات النفع المادي **utility character**

تتضمن أغلب المسرحيات شخصية، كخادم، وظيفته أن يفتح الباب لكل طارق، أو يرد على التليفون، أو يوصل الرسائل، أو ما إلى ذلك من الأعمال. وليس لهذه الشخصيات أهمية تذكر في خطة المسرحية أو قيمها، ولكن أهميتها الفنية بالغة.

(٥-٧) الحكيم **raisonneur**

هو لسان حال المؤلف الذي ينقل فلسفته. ففي مسرحية «لا يمكنك أن تعرف» تأليف شو Shaw، نجد الساقي والمحامي يقومان بهذه الوظيفة. هذا فضلًا عن وظيفة الساقي كشخصية ذات نفع مادي.

(٥-٨) الشخصيات الممثلة للجموع أو القوى **characters representing groups or forces**

إن ماكدوف في مسرحية ماكبيث هو الخصم بطبيعة الحال. ولكنه ليس وحدة فردية، بل هو رمز لحركة المقاومة الاسكتلندية. والواقع أن الشخصيات التي ترمز للجموع مسألة شائعة جدًّا. فمثلًا في مسرحية «آبي لنكولن في إيلينوي»، يمثل ستيفن دوجلاس Stephen A. Douglas جميع خصوم لنكولن السياسيين. وفي مسرحية «الرجل الذي حضر للعشاء» يرمز بانجو Banjo وبيفرلي كارلتون Beverly Carleton إلى جميع أصدقاء هوايتسيد Whiteside المشهورين.

(٥-٩) الشخصيات ذات القيم الخاصة characters who serve special values

يفيد حافرو القبر في مسرحية «هاملت»،[٣] في إبراز القيم الهزلية كما يفيد رجال البلاط في إبراز القيم الواقعية؛ إذ لا بد لكل قصر، حتى القصور الرومانتيكية، من رجال بلاط، فضلًا عن أنهم يرتدون ملابس فخمة تتألق بالجواهر، فتتألف منهم تشكيلات جميلة.

(٥-١٠) توزيع التعاطف distribution of sympathy

التعاطف هنا مصطلح فني يقصد به اهتام الجمهور وولعه بإحدى شخصيات المسرحية. وتوزيع التعاطف مسألة حيوية صعبة؛ فالاتجاه الحديث ينزع إلى إثارة التعاطف حول شخصية شيلوك في مسرحية «تاجر البندقية»،[٣] إلا أن دوره أقصر من أن يجعل منه بطلًا للمسرحية. ولما كانت المسرحية من نوع الكوميدي فإنه من المستحيل حرمان بقية الشخصيات من تعاطف النظارة، رغم المعاملة القاسية التي يعاملون بها شيلوك. وبناءً على ذلك فإذا أريد لهذه الرواية أن تنجح، فلا بد من إحداث توازن في قوى التعاطف، تتبدل من حين إلى حين. ولكي نزيد في تعاطف المتفرجين على شخصية ما، يجب أن نزيد في صفاته الحميدة، أو نسند إليه بعض حركات الشغل التي تبرز هذه الصفات. والعكس يقلل من التعاطف عليه. ومخرجو هوليوود بارعون في هذا المضمار براعة فائقة، لدرجة أنه يجدر بنا أن ندرس أعمالهم على سبيل المثال.

ومما يجعل الشخصية موضع تعاطف النظارة، أن نسبغ عليها صفات الفكاهة، كما حدث لشخصية هوايتسيد، في مسرحية «السيد الذي أتى للعشاء». إنه انتقاد أليم للطبيعة البشرية، بيد أنه لا يوجد بين النظارة من يساء من شخصية تضحكه. وهذا هو السر في جعل المتفرجين يعطفون على شخص يتصف بالخيانة والفجور والشر. كما أنه مصدر خطر في بعض المسرحيات؛ إذ لا يستطيع البطل الجاد، مهما كان لطيفًا، أن يستلب تعاطف المتفرجين من شرير ضاحك.

(٥-١١) تعيين صفات الشخصيات characterization

بعد تحديد وظيفة الشخصية، ودرجة تعاطف النظارة عليها، يمكننا ترجمة طبيعتها. وقد قال أرسطو Aristotle في هذا الصدد: «لا تسند صفة مذمومة لأي شخص بدون داعٍ.» وهذه إحدى قواعد المسرح القليلة التي لا شواذ فيها. و«مذمومة» هنا بمعنى غير

مرغوب فيها، بغض النظر عن النظريات الأخلاقية الزاهية، اللهم إلا إذا كانت المسرحية تتناولها بشكل واضح. ومن الصفات المذمومة: الجبن، والبخل، والدمامة، والغباء. وعلى ذلك يجب تحاشي مثل هذه الصفات حيثما لا يستدعي الأمر وجودها. بالطبع هنالك أسبابٌ عدة تقتضي جعل شخص ما مذمومًا بشكل أو بآخر؛ فالشرير في الميلودراما يكون مذمومًا لكي يمقته المتفرجون، وكذلك يجب أن تكون كاتمة أسرار البطلة أقل جاذبية من البطلة نفسها. وقد تضطرنا خطة المسرحية إلى أن ندمغ شخصًا ما بالخيانة وآخر بالشر في الترجمة. على أن المهم هو أنه إذا لم يكن هناك داعٍ إلى هذه الصفات فيجب عدم استعمالها.

والخطأ في تقدير هذه الصفات خطر يسهل الوقوع فيه. فمثلًا، في مسرحية «آبي لنكولن في إيلينوي» لبروبرت شيروود، نجد الإغراء شديدًا إلى جعل ماري (مسز لنكولن) شديدة الطموح، أنانية، مشاكسة (وهي صفات يبدو أنها كانت تلازمها في حياتها الواقعية)؛ لأن هذه الصفات تفتح أمام الممثلة مجالًا واسعًا للعاطفية الميلودرامية، إلا أن مثل هذه الترجمة تحجب القيم الدرامية الملفوفة، وتضفي على ماري أهمية لا تحتلها في المسرحية. وكذلك من الخطأ أن نتطرف فنظهرها كشخصية يعجب بها الجمهور غاية الإعجاب، رغم أنه من المستطاع فعل ذلك. إن الضرورة الدرامية تقضي بأن نجعل ماري مذمومةً بعض الشيء؛ لأن المسرحية تفيد أن أحد الطرفين أساء إلى الآخر. وعلى هذا، فكلما زاد تعاطف النظارة مع ماري واحترموها قلَّ تعاطفهم مع آبي لنكولن واحترامهم إيَّاه. ولما كان هو بطل المسرحية، يلزم صيانة شخصيته حتى ولو كان هذا على حساب خفض شخصيتها.

عندما تتوازن شخصيتان على هذا النحو، يجب توجيه التعاطف أولًا إلى أكثرهما أهمية، ثم نقلل من هيبة الشخصية الأخرى نسبيًّا. على أنه يجب علينا أن نعلم أن «الصفات المذمومة» شيء، وفقدان التعاطف شيء آخر؛ إذ يمكننا أن نسلب ماري لنكولن تعاطف النظارة بأن نصم غاياتها بالأنانية، أو بأن نجعلها تناكف زوجها. ولا حاجة إلى الأمرين معًا، أو أن نعطيها صفة مذمومة أخرى.

إذا اتصف أحد أشخاص المسرحية بصفة مذمومة، بغير مسوغ، مال إلى بلوغ درجة شرير الميلودراما. وشيلوك مثال صحيح لهذا؛ فقد كان يظهر على المسرح كمُرابٍ حقود، فكانت نتيجة ذلك أن أصبح وحشيًّا لدرجة جعلته كوميديًّا، فصار يلي لانسيلوت جوبُّو Launcelot Gobbo في الأهمية. أما الآن فيمثل على أساس تحاشي جميع الأخطاء الممكنة،

وأصبح يُعتبر كواحد من أعظم مبتكرات شكسبير، رغم أن ما يتعلق به في المسرحية لا يزيد على ثلاثمائة سطر.

(٥-١٢) الشخصيات الحركية dynamic characters

يجب ترجمة الشخصيات الهامة بطريقة تجعلها حركية نابضة لا جامدة ساكنة. ونعني هنا بالشخصية الحركية dynamic تلك التي تتغير. أما الشخصية الجامدة static فتبقى على حالها طول الوقت. إن ماكبيث يمكن أن يترجَم كشخصية جامدة باعتباره مجرمًا يزمجر في قوته، ويجعجع في هزيمته. غير أنه يتضح جليًّا أن من الأفضل أن نترجمه كشخصية «حركية»؛ فأجعل منه بطلًا في البدء، وأظهره يخضع للإغراء

شيئًا فشيئًا، ثم اجعله ينحط أدبيًّا بسبب عدم استقرار مركزه، وأخيرًا اجعله هازئًا يتحدى القدر. إن قليلًا من الشخصيات يقبل التغير بهذه الصورة، لكن من المستطاع تطبيق القاعدة، ما عدا في الكوميديات الخفيفة جدًّا.



شكل ٤-٣: «ليس هناك من جبهة بعد الآن»، مسرح جامعة ييل: المنظر من تصميم إسحاق بنيش: يمثل هذا المنظر أقصى درجات الواقعية الممكنة في منظر خارجي. وإن صعوبة الحجب والإضاءة وتقليد أوراق الأشجار لتجعل الاقتراب من الطبيعة أكثر من هذا أمرًا غير عملي. وأية محاولة للاستزادة تلفت الأنظار إلى الفرق بين الواقعية والحقيقة. قارن بين هذا المنظر والمنظرين الداخلين (في شكلَي ١٤-١، ١٨-٢)؛ فالمنظر الداخلي يسمح بواقعية أكثر.

(٥-١٣) الثبات consistency

ينبغي حذف جميع المتناقضات، أو تفسيرها. قد يأتي التناقض نتيجة لسوء ترجمة بعض أجزاء الحوار أو الفعل الدرامي. فمثلًا في المنظر الأول بالفصل الثالث من مسرحية «روميو وجولييت» يتحدث ميركوتيو Mercutio في ثلاث مناسبات متهمًا بينفوليو Benvolio بالميل إلى الشجار. فإذا ألقيت هذه الأحاديث إلقاءً جديًّا فإنها لا تلائم الواقع؛ لأن بينفوليو رجل وادع محب للسلام، وميركوتيو نفسه يعلم عنه ذلك. ولكن

الأمر يصبح طبيعيًّا إذا أوضح ميركوتيو بأنه إنما يغيظ صديقه؛ أي إنه يقول لبينفوليو ما كان يجب أن يقوله هذا الأخير لميركوتيو.



شكل ٤-٤: «جيم داندي»، مسرح الجامعة الكاثوليكية: المنظر من تصميم رالف براون: هذا المنظر نموذج للأسلوب التعبيري البحت. إنه سيريالي، غير أن به كثيرًا من الأشكال التعبيرية. فالأسلوب التعبيري الناجح له تأثير الرسم التوضيحي. إنه ينقل الأفكار والعواطف مباشرةً دون الإيحاء بأن حوادثها تقع في عالم حقيقي. وقد يكون أشخاصه حقيقيين أو خياليين.

وما يبدو للمرء من علامات التناقض قد لا يزيد في الحقيقة عن تغيُّر في الرأي أو الغرض. وإن هامليت ليبدو كمجموعة من التناقض إلا إذا أدرك النظارة طبيعته المتقلبة. وفي مسرحية ريتشارد الثاني، يبدو ريتشارد في البداية متوثبًا مع شهواته المفاجئة، في حين

يظهر في الفصول الثلاثة الأخيرة رزينًا مثابرًا. وإزاء هذا التناقض يقف النظارة حيارى، ولا تزول حيرتهم إلا إذا وضح لهم أن ريتشارد يسلك ذلك المسلك عامدًا في الفصول الأولى ليظهر قوته وشدة بأسه، وأنه يتزن في الفصول الأخيرة بسبب تكاثر أعدائه.

(٥-١٤) الاسترشاد بترجمة الشخصيات character interpretation as guide

ما إن تنتهي من اختيار الصفات الملائمة لكل شخصية حتى تجد أن ذلك قد حل لك كثيرًا من المشاكل. بعد ذلك اسأل نفسك الأسئلة الآتية:

«فيمَ يفكر هذا الشخص في هذه الظروف؟»

«ماذا يقصد بهذه الألفاظ؟»

«ماذا يكون انفعاله في ذلك الموقف؟»

(٦) ترجمة المعاني

عندما يقول الشرقيون «السلام عليكم»، فإنما يعبرون عن الفكرة التي يعبر عنها الغربيون بقولهم: «كيف حالك؟» وهذه بدورها تحمل معنى «نهارك سعيد». غير أن الألفاظ تختلف، في حين تحمل وكلها يحمل معنى التحية. وليس المعنى في صيغة العبارة أو في الكلمات، بل في الفكرة المقصودة منها. وليس الفكرة وحدها هي التي يمكن التعبير عنها بجملة عبارات مختلفة، ولكن العبارة أيضًا يمكن أن تعبر عن عدة أفكار مختلفة، هكذا:

«كيف حالك؟» (كنت قلق البال من أجلك.)

«كيف حالك؟!» (يسرني أن أراك!)

«كيف حالك؟» (كنت مشتاقًا لرؤياك.)

والمعنى في هذه الحالات يعتمد أساسًا على الموقف ونبرات الصوت، وإلى حد بسيط على الكلمات نفسها.

ولما كان معنى السطر الواحد يمكن أن يتغير على هذا النحو، فكيف يمكننا إذَن أن نحدد المعنى الصحيح؟ الجواب على هذا أن المعنى يتوقف على ترجمة المسرحية كلها كوحدة واحدة، وعلى الشخص الذي يقول العبارة، وعلى المشهد الذي ترد فيه. إن المعنى الصحيح لا يمكن تحديده إلا باعتبار الترجمة التي يتوخاها الإخراج. ولشرح القاعدة العامة نسوق الأمثلة الآتية من مسرحية ماكبيث:

الترجمة على أساس موضوع: «السير وراء القوى غير البشرية خطر»	الترجمة على أساس موضوع: «الجريمة لا تفيد»
الفصل الخامس، المنظر الثالث	
ماكبيث: لا تأتني بأية تقارير أخرى، دعهم (أي الأشراف) يهربون جميعًا (لديَّ تنبؤات أكيدة بأنني سأنتصر في هذه المعركة). حتى تتحرك غابة برنام إلى تل دانسينان. لن يتسرب الخوف إلى قلبي. من هو ذلك الغلام مالكولم؟ ألم تلده امرأة؟	ماكبيث: لا تأتني بأية تقارير أخرى، دعهم يهربون جميعًا (لقد كشفتني جرائمي، وأملي الوحيد هو التأثير على جنودي لكي يؤمنوا بالنبوءة التي تقول بأنني غير قابل للقتل). حتى تتحرك غابة برنام إلى تل دانسينان. لن يتسرب الخوف إلى قلبي. من هو ذلك الغلام مالكولم؟ ألم تلده امرأة؟
الفصل الخامس، المنظر الثامن	
ماكبيث (لماكدوف): لقد تحاشيتك دون سائر الرجال (لأن النبوءة أمرتني بأن أتحاشاك). أما أنت فلتعُدْ أدراجك؛ لأن روحي ما زالت ملطخة بدم آل بيتك (وإذا تقاتلنا فسأصرعك إذ ...) ... إن حياتي تحرسها التعاويذ فلا يجب أن تستسلم لمولود أنثى.	ماكبيث (لماكدوف): لقد تحاشيتك دون سائر الرجال. أما أنت، فلتعُدْ أدراجك (لا أريد أن أوذيك)؛ لأن روحي ما زالت ملطخة بدم آل بيتك ... (كما أنني لا أريد أن تقتلني، ولكن إذا كنت مصممًا على القتال، فسأحاول تخويفك بأن أقول لك): ... إن حياتي تحرسها التعاويذ فلا يجب أن تستسلم لمولود أنثى.

(٦-١) التأكيد emphasis

إن معرفة الموضع الصحيح لتأكيد كلمة، خطوة هامة في ترجمة المعنى. لا تؤكد أكثر من كلمة واحدة في أية جملة، أو في أية عبارة طويلة، دون سبب قوي. وأحيانًا تؤكد كلمتان لتوضيح المقابلة بينهما (مثال ذلك: ليس هذا من شأني، بل من شأنك). بيد أنه من النادر أن يكون هذا ضروريًّا. والمقتضيات الأخرى لتأكيد أكثر من كلمة واحدة نادرة جدًّا بحيث يمكنك إهمالها.

وأية محاولة للتأكيد بالتشديد على كلمة، ثم أخرى، لن تسبب لك سوى الارتباك. ترجم السطر لتحديد أهم كلمة فيه، ثم أكد هذه الكلمة. ضع خطًّا تحت الكلمات التي يجب تأكيدها، كما في شكل ٣-٣.

(٦-٢) فترات الوقف breaks

الممثل الذي يحفظ كل فقرة كوحدة قائمة بذاتها، يميل إلى إلقائها كوحدة متشابكة دون توقف. غير أن أغلب الفقرات تتكون من عدة أفكار، وإذا لم تفصل بينها فترات وقف (كالسكوت لحظة، أو التغير المفاجئ في ارتفاع الصوت)، فلن يستطيع المتفرجون متابعة المعنى. وهناك ثلاثة أنواع أساسية للوقف:

(١) التغير الكلي في الفكرة. وهذا نادر وواضح فلا نجد فيه صعوبة.
(٢) الانتقال إلى فكرة مخالفة تتعلق بالفكرة السابقة لها.
(٣) الانتقال إلى جزء آخر من نفس الفكرة.

والنوعان (٢، ٣) يشبهان إجمالًا التغيرات التي ترقم بنقط أو فاصلات في النص المطبوع. ومع ذلك فليست هذه المشابهة تامة؛ لأن ترقيم النصوص يتبع قواعد عرفية، بينما يعبر الوقف عن تغيرات حقيقية في الأفكار.

يمكن توضيح الانتقال إلى فكرة مخالفة — النوع الثاني — بنقطة كبيرة (كما في شكل ٣-٣). أما الانتقال إلى جزء آخر من نفس الفكرة — النوع الثالث — فيمكن الدلالة عليه بنقطة كالفاصلة (لا تخلط بين هذه وبين الفاصلات المطبوعة، ولو أنها تكون غالبًا في نفس المواضع).

ولمعرفة المواضع الصحيحة للوقف، في كلٍّ من الترجمة والإلقاء، أثر عظيم في تحسين مقدرتك كممثل.

الفصل الخامس

التعبير عن القيم

يحتوي النص عدة قيم كافية، بيد أنه يقتصر عند ترجمة المسرحية على اختيار ما يصلح أساسًا للإخراج. ولا فائدة للقيم الكامنة إلا إذا أمكن تحويلها إلى قيم حقيقية في أذهان النظارة.

عند التعبير عن القيم يجب على كلٍّ من المخرج والممثلين والمصممين أن يبذل قصارى ما في وسعه للإسهام في ذلك، فوظيفة المخرج نقل القيم بالتشكيلات والحركة والخطو، ووظيفة الممثلين نقلها عن طريق الشغل والإيماءة ونبرات الصوت، في حين ينقلها المصممون بمجالهم الخاص. فعندما يقول البطل «أحبك»، فإن كلًّا من القيم العاطفية والعقلية تتجلى في التشكيل والشغل ونبرات الصوت، كما تتجلى إلى حد ما في المناظر والملابس والإضاءة. فإذا وقف البطل كالخشبة في مكانه على بُعد عشر أقدام من محبوبته، أو كانت الإضاءة والملابس أفخم مما تقتضيه الحال، فلا شك أن جزءًا من قيم الحب سيفوت النظارة، وقد تحدث له بلبلة فلا يفهمون ما يقال. لقد قام المؤلف بكل ما في وسعه من حيث الألفاظ، وإذَن فلا بد للمخرج والممثلين والمصممين من القيام بواجبهم كما لو كانت السيدة العجوز الصماء الجالسة في الصف الخلفي، لا تعرف إلا القليل من لغة الكلام.

ورغم ضرورة قيام كل فرد بواجبه للتعبير عن كل قيمة، فإن هناك قيمًا معينة لا يمكن نقلها في بعض الوسائل. فعذوبة الإلقاء قيمة جمالية هامة في المسرحيات الشعرية، ولا يمكن لمصمم المنظر أن ينقلها بنجاح. ومع ذلك فلا ينبغي أن تحكم لأول وهلة بأن قيمةً ما تخرج عن نطاق اختصاصك. فالليل قيمة عقلية يمكن نقلها في صورة حية عن طريق الإضاءة، كما يمكن التعبير عنها بالحركة والشغل ونبرات الصوت وما أشبه، وعلى ذلك فلا عذر للمخرج أو الممثلين إذا تركوا هذه القيمة لمصمم الإضاءة وحده.

لا يمكن التعبير تمامًا عن فكرة ما بأن نطبعها في البرنامج، كما لا يمكن أن تكتسب صورة البقرة حياة بأن يكتب تحتها: «هذه بقرة.»

(١) القيم العقلية

لا تشمل القيم العقلية أفكارًا فحسب، بل ووقائع أيضًا. فمثلًا العبارات: «الشجاعة سيدة الفضائل»، «جون يحب ماري»، «يوجد ويسكي في هذه القارورة»، تختلف اختلافًا بيِّنًا في أهميتها، ولكنها كلها قيم عقلية. ولا يتوقف الفرق بين القيم العقلية والقيم العاطفية على مسلك أشخاص المسرحية، بل على مسلك النظارة. وغالبًا ما يحمل انفعال الممثل في أحد المواقف قيمة عقلية. مثال ذلك، انفعال الملك حيال تمثيل الجوقة الجوالة في مسرحية «هامليت» يوحي إلى المتفرجين بأنه القاتل.

ومن أهم ضرورات القيمة العقلية أن تكون واضحة يفهمها الجمهور. وقد نحيِّرهم مؤقتًا، في بعض الحالات النادرة، لخلق لغز يظهر تفسيره فيما بعد. وفي أحوال أخرى أكثر ندرة، نلتزم الغموض عندما يكون الوضوح غير مستحب. ورغم ذلك فلا ينبغي أن نحيِّر النظارة بلفت أذهانهم إلى مشاكل يستعصي عليهم حلها، أو لا تستحق عناء الحل.

حاول أن تفهم كل شيء بنفسك؛ فإذا لم تكن الفكرة واضحة لديك، فلا أمل لك في التعبير عنها. وهذه الطريقة بالغة الأهمية خصوصًا عندما تزمع أن تتعمد الغموض؛ فإذا لم تكن الفكرة جلية في ذهنك، فلن يمكنك أن تعبر عنها في غموض.

(١-١) القيم العقلية – (أ) التأكيد

عندما تقرأ هذه العبارة في كتاب: «تسللت يد جون حول خاصرة ماري، والتقت شفاهما»، فإن ذهنك ينتقل من «يد جون» إلى «خاصرة ماري» ف «إليهما» ف «الشفاه» ف «القبلة». فالمؤلف يذكر نقطة محددة في كل مرة، والقارئ يتتبع من تلقاء نفسه. وذلك يجب أن تكون النقط التي تحتويها المسرحية مرتبة، الواحدة بعد الأخرى. ولكن المسرح يتضمن عددًا من الأشياء التي تحدث في وقت واحد. فإذا التفت المتفرج إلى «يد جون» أو «إلى الباب الواقع في الجانب الآخر من المنظر»، وكان من الواجب أن يلتفت إلى «شفاههما»؛ فاتته نقطة هامة في المسرحية. وإذا فات كثيرًا من النظارة كثير من النقط، أخفقت المسرحية.

ونظريًّا، يوجد نوعان من الانتباه:

(١) الانتباه الاختياري voluntary attention، ومثاله انتباه التلميذ إلى كتابه عند التركيز عليه.

(٢) الانتباه اللاإرادي unvoluntary attention، الذي يثيره تلقائيًّا مؤثر خارجي قوي كالضوء المتألق أو الصوت المرتفع.

ومن النادر أن يشترك النظارة في المسرحية بكثير من الانتباه الاختياري، إذَن فلا بد لنا من إيجاد الحافز اللازم لاسترعاء انتباههم اللاإرادي وتوجيهه إلى الموضع الصحيح في الوقت المناسب، حتى يمكن تنسيق نقط المسرحية في نظام وترتيب.

عندما يسترعي الانتباه، يقال إنه «مؤكد». ولا يمكننا السيطرة على الانتباه بطريقة مباشرة، ولكن يمكننا السيطرة على عنصر التأكيد إلى حد بعيد. ويمكن أن توجد عدة درجات من التأكيد في نفس الوقت. وتنحصر مهمتنا في المسرح في معرفة الأهمية النسبية لمختلف العناصر، وتأكيد كلٍّ منها بالدرجة المناسبة. كما تختلف هذه الأهمية النسبية من لحظة إلى أخرى. فإذا كانت الألفاظ هي الهامة — وهذا هو الغالب — كان أهم شخص هو المتكلم، حتى ولو كان دوره في المسرحية ضئيلًا، وكان الأشخاص الرئيسيون في المسرحية موجودين على المسرح.

المقابلة contrast

المقابلة هي وجود تناقض بين شيئين، وكل ما يتناقض مع ما حوله يكتسب خاصية التأكيد. غير أن هناك بعض أنواع من التقابل تزيد على البعض الآخر في درجات التأكيد. فالحركة أكثر تأكيدًا من السكون. والعواطف والأوضاع الحركية أشد تأكيدًا من مثيلاتها المتراخية. قارن بين الوضعين ١٧، ٢٤ في شكل ٦-١ والوضعين ٤، ٥ من نفس الشكل. وعلى هذا المنوال نجد أن الشخصية التي ترتدي ثيابًا زاهية اللون يبرز وسط جمع يرتدي اللون الرمادي أو البني. وعكس هذا صحيح. فعندما يرتدي هامليت السواد يبرز وسط ملابس رجال البلاط الزاهية المتألقة.

زيادة التأكيد increasing emphasis

لكل جديد لذةٌ عند مقابلته بالقديم؛ لذلك لا يمكن لأية صورة من صور التأكيد أن تدوم لمدة طويلة. فإذا أردت أن تؤكد شخصية ما إلى أقصى حد ممكن، فلا تضعها في أشد المواضع تأكيدًا وتتركها فيه طويلًا، بل اجعلها غير بارزة، ثم أضف إليها وسائل التأكيد شيئًا فشيئًا حتى تستغلها جميعًا. فإذا بلغت الذروة لا تبقِ عليها، وإنما تخلَّ عنها ثم أعد الكرَّة من جديد.

المخالطة blending

ليس التأكيد بالشيء الذي يُرغب فيه لذاته؛ إذ يجب أن يتناسب التأكيد المنصب على شخص ما مع أهميته في اللحظة المعينة. والتأكيد أمره سهل في العادة، ولكن تحاشي التأكيد غير المرغوب فيه أمر تكتنفه الصعوبة. وهذا ما يسمى بالمخالطة؛ لأنها تساعد الممثل على أن يندمج ويختلط، بدلًا من الظهور. وهناك وسيلتان لتحاشي التأكيد:

(١) الإقلال من عنصر التقابل، ومنع التقابل الصارخ منعًا تامًّا.

(٢) جعل الممثلين ذوي الأدوار غير الهامة يتجهون بأبصارهم شطر مركز الاهتمام الرئيسي.

التشتت distraction

عندما يتجه انتباه النظارة نحو الشيء غير الصحيح نقول إنه «تشتت»؛ فقد يتشتت الانتباه بالنسبة لبطل المسرحية إذا كان هناك شخص أكثر منه أهمية في تلك الآونة. وهناك حالات من تشتت الانتباه أشد خطرًا من هذه، عندما يخرج ممثل عن دوره، أو إذا أخطأ الكهربي في تنفيذ إحدى إشارات الإضاءة، أو إذا سمع المتفرجون صوت انفجار الغاز العادم في سيارة بالطريق. ففي مثل هذه الأحوال يسرح انتباه النظارة تمامًا بعيدًا عن المسرحية، حتى ليتنبهون إلى أنهم يجلسون في المسرح يشاهدون مجموعة من الممثلين ليس غير، وقد تستغرق هذه الفترة عدة دقائق قبل أن يعود جو الإيحاء ثانيةً إلى ما كان عليه. وللأسف لا يمكن تفادي جميع أنواع التشتت، ولكن يجب اتخاذ كل وسيلة للإقلال أو التخفيف منه.


العلاقات. قصُّ حكاية عن طريق التشكيلات
التنويع في التشكيلات المثلثية
(١) يدخل أ خلف ب، ﺟ
فيجدهما معًا
أ
ب
ﺟ
(٢) تقف ب إلى الوراء خلف ﺟ
بينما يواجه ﺟ الشخص أ
ﺟ
أ
ب
(٣) يطرح ﺟ الشخص أ
أرضًا وينتصر عليه
ﺟ
أ
ب
ب
ﺟ
أ
(٤) ب تقف إلى جانب ﺟ
(٥) ﺟ يدير ظهره
إلى أ، ب
ب
أ
ﺟ

شكل ٥-١

التشتت المقصود intentional distraction

يلجأ المخرج أحيانًا إلى شغل انتباه النظارة بشيء بعيد عن المسرحية، كنوع من «التشتت المقصود». ومن الأمثلة التي تقتضي هذا مشاهد الموت، حيث توجد أحيانًا لحظات تقشعر فيها الأبدان، لا يمكن حذفها دون الإخلال بواقعية المسرحية. ومع ذلك فالموت نفسه مما يسوء النظارةَ رؤيتُه. وللتغلب على مثل هذه الصعوبة تسند حركة مقصودة لممثل على الجانب البعيد للمسرح تجعله بارزًا، فتتجه إليه جميع الأنظار لحظة، وعندما تعود إلى الشخص الميت تكون اللحظة غير السارة قد مرت.

(١-٢) القيم العقلية – (ب) العلاقات

ليس من الضروري أن نبين الأهمية النسبية لكل شخص من أشخاص المسرحية فحسب، بل يجب أن نوضح الدرجات المختلفة لعلاقة كلٍّ منهم بالآخر. فيجب أن ننظر إلى كل تشكيل وكل حركة، كأنها تخطيط بياني يقصد بها تصوير هذه العلاقات في المشهد.

تركيز الاتجاه focusing

يبين شكل ٥-١ مجموعة من مثل هذه التخطيطات، وطريقة ترجمة كلٍّ منها إلى تشكيلات ترجمة تكاد تكون حرفية، ونلاحظ أن الأسهم في هذه التخطيطات تترجم في التشكيلات بجعل الممثل يشير فعلًا بعضو من أعضاء جسمه. ويسمى توضيح العلاقات باتجاه أعضاء الجسم «تركيز الاتجاه». وأسهل طرقه إدارة الوجه نحو الشخص الذي يراد تركيز الاتجاه إليه، كما يفعل أ في رسم ١، أو يشير بيده وإصبعه، كما يفعل ج في رسم ٤. وهناك طرق أخرى ملفوفة ولكنها تؤدي نفس الغرض. ففي رسم ١، لا يشير أ بيده بل يرفعها فقط في دهشة، غير أن خطوط اتجاه يده تقود عيون النظارة إلى ب، ج؛ وبهذا توضح العلاقة بين أ والآخرين. وفي رسم ٣ تؤدي قدم أ نفس الغرض إذ تشير نحو ب؛ وبهذا تسهم في ربطها بالصورة. وحتى ظهر الممثل قد يكون وسيلة لتركيز الاتجاه. ففي رسم ٥ أدار ج ظهره للآخرين موضحًا للنظارة علاقته بمن معه. لاحظ أن ظهرَي ب، ج في رسم ١ لا يدلان على علاقة الشخص أ لأنهما لا يعلمان بوجوده. ولا يكون ظهر

الشخص دليلًا من دلائل تركيز الاتجاه يكفي لخلق علاقة إذا استُعمل عن قصد كما في رسم ٥.

وتنتج التأثيرات الملفوفة من جعل شخص يركز اتجاهه نحو موضعين في وقت واحد، ففي رسم ٤ يدل ذراعا الفتاة على علاقة بالشخص أ، بينما هي تفصح عن علاقة أخرى بالشخص ج وهي تنظر إليه. وبالمثل في رسم ٥ تجدها تنظر إلى أينما تشير أصبع قدمها إلى ج. وأصابع القدم وسيلة هامة لتركيز الاتجاه. وقد يتسبب الممثلون غير المتمرنين في خلق تركيز كاذب بأن يشيروا بأصابع أقدامهم، عن غير قصد، إلى شيء غير هام.

وقد يُعبَّر عن العلاقة بطرق أخرى. فاقتراب جسمين وسيلة قوية لتمثيل العلاقة بينهما. والطريقة المألوفة لإظهار علاقة بين جسمين من جماد هي أن نضع أحدهما بقرب الآخر. وأية مشابهة بين شيئين تخلق بينهما علاقة، وغالبًا ما تستعمل الألوان لهذا الغرض. فمثلًا في مسرحية روميو وجولييت، نستطيع أن نجعل جميع أفراد عائلة مونتاج montague يرتدون ملابس حمراء أو بنية، بينما تلبس أسرة كابوليت Capulet ألوانًا خضراء أو زرقاء.

الرموز symbols

كثيرًا ما نحتاج لتوضيح العلاقة بين الأشخاص الموجودين على المسرح وشخص غائب أو فكرة مجردة؛ لهذا لا بد لنا من أن نرمز إلى الشخص الغائب أو الفكرة بوسيلة ما. فعندما يفكر ماكبيث في أنه سيصبح ملكًا، يمكننا أن نرمز للملكية بعرش، وعندما يفكر في مزاياها فإنه يتقدم نحو العرش، ولكنه إذا فكر في مساوئها أدار ظهره للعرش. وعندئذٍ يدرك النظارة جميعهم، حتى أغباهم، الفكرة في الحال. ويمكن أن نرمز لشخص غائب نتوقع حضوره بالباب. فالممثل الذي يتجه ببصره نحو الباب يفهم النظارة أنه يفكر في الشخص الغائب. ونموذج الطائرة يرمز إلى الطيار، كما نرمز إلى الوقت بساعة أو بنتيجة حائط، وإلى القتل بسلاح قاتل ... إلخ. وقد تبدو هذه الرموز تافهة عند كتابتها، ولكنها لا تبدو تافهة للنظارة. ولا تنسَ أن الرمز المسرحي وسيلة للتعبير عن فكرة، فيجب أن يكون مدلولها واضحًا «في الحال» للمتفرجين، وإلا ضاعت فائدتها كرمز، وأصبحت مصدر حيرة للنظارة.

أهمية الموضع significance of position

يترجم النظارة (لا شعوريًّا) المواضع النسبية للأشخاص فوق المسرح إلى مدلولها الرمزي. ويمكن التعبير عن القوة والسيادة بما يأتي:

(١) الابتعاد النسبي نحو أعلى المسرح.

(٢) الاقتراب النسبي نحو يمين المسرح. فالممثل الموجود على اليمين، دائمًا أقوى من غيره. ويقال إن هذه الحقيقة المدهشة نتجت من تعودنا القراءة (في الإنجليزية) من اليسار إلى اليمين (من يمين المسرح إلى يساره). ومهما كان السبب، فإن فرق القوة بين جانبَي المسرح أمر لا مراء فيه؛ ولذا كان ذا فائدة حيوية للمخرج والممثل والمصمم. فالجيش في تقدمه، والصف (الطابور) الواقف أمام شباك التذاكر، وكل شيء تفكر في أنه يتغلب على مقاومة ما (سواء أكانت حقيقية أم مجازية)، كل هؤلاء يتحركون من اليسار إلى اليمين، في حين أن الجيش المتقهقر أو أي شيء نفكر في استسلامه وخضوعه لقوة أعلى، يتحرك من اليمين إلى اليسار.

(٣) الارتفاع النسبي فوق خشبة المسرح. فالرجل الأقوى يقف، على حين يجلس من كان أضعف. وعندما يتحدث سيد جالس إلى خادم واقف، فإننا نعوض السيد عن حاجته إلى الارتفاع بوضعه على اليمين.

(١-٣) القيم العقلية – (ج) التكرار

التنوع دستور المسرح، ولا ينبغي لنا أن نكرر شيئًا دون قصد. وهناك ثلاثة أغراض مشروعة للتكرار:

(١) العدد: فعندما نريد أن نقول «أكثر من واحد»، يُفرَض علينا التكرار. فالحشد، إلى حد ما، تكرار للفرد.

(٢) التأكيد: فالشيء الذي نفعله عدة مرات يصبح ولا شك أكثر تأكيدًا من الشيء الذي نعمله مرة واحدة. وقد يبعث على الملل أكثر.

(٣) العلاقة: فقد نعبر عن العلاقة بين شيئين بالتكرار.

الثلاثيات triplets

هناك حقيقة نفسية غريبة، وهي أن كلمة «عديد» في عُرف المسرح تعني «ثلاثة بالضبط». ففي مسرحية ماكبيث ثلاث ساحرات، وأغلب المسرحيات الحديثة تتألف من ثلاثة فصول. وكل عمل ميكانيكي، كالطَّرق بالمِطرقة مثلًا، يتطلب ثلاث طَرقات. وإذا كان الأمر يستلزم عدة طرقات، فإننا نحاول تقسيمها إلى ثلاث مجموعات. ومع ذلك، فقلما تكرر التشكيلات أو الحركات العريضة ثلاث مرات.

مشاهد الأصداء echo scenes

عندما يتعمد المؤلف جعل مشهد يُردِّد صدًى لمشهد آخر لا بد لنا من تأكيد هذه الحقيقة على الأقل بشيء من التماثل في التشكيلات والحركة. فمثلًا في مسرحية «بائع المثلجات»، نجد معظم الشخصيات ينتهون بالحالة التي بدءوا بها. وخير طريقة لإظهار ذلك هو أن نجعل آخر تشكيل مماثلًا للتشكيل الذي افتُتحت به المسرحية. وغالبًا ما يكون التكرار معكوسًا؛ ففي المنظر الأول من الفصل الرابع لمسرحية «تاجر البندقية» يُعرب شيلوك عن انتصاره بعبارة مثل: «أيها القاضي الحكيم العادل!» وعندما تتدخل بورشيا Portia وتعكس الموقف، ويسخر جراشيانو Gratiano من شيلوك بقوله: «قاضٍ عادل، قاضٍ عالم!» يجب التعبير عن انقلاب الموقف بعكس أوضاع الشخصيات.

التوضيبات الهزلية running gags

عندما يتكرر شغل فكاهي عدة مرات نُسميه «توضيبًا هزليًّا». وهناك مثالان من هذا النوع في مسرحية «الزرنيخ والعجوز»؛ الأول يتمثل في اندفاع تيدي Teddy صاعدًا السلم، والثاني في غضب جوناثان Jonathan كلما أتى ذكر مشابهته لبوريس كارلوف Boris Karloff. فكلٌّ من هاتين العمليتين تُكرَّر ست مرات. والتوضيبات الهزلية لا تحدث إلا في المهازل، أو المشاهد الهازلة للمسرحيات الميلودرامية.

(٢) القيم العاطفية

لا جدال في أن القيم العاطفية أهم قيم للإخراج. فحتى المسرحيات الذهنية تعتمد على قيمها العاطفية في إشاعة الحياة في الأفكار التي تتضمنها. وقد تكون الأفكار هي كل ما

يَعلق بذهن المتفرجين بعد مغادرتهم المسرح، ولكن طيلة وجودهم في مقاعدهم به، فإن القيم العاطفية هي التي تسيطر عليهم وتستولي على مشاعرهم.

(٢-١) القيم العاطفية – (أ) خلق عاطفي عن طريق القيم العقلية

بالرغم من أن القيم العقلية أقل أهمية في حد ذاتها من القيم العاطفية، فإنها قد تخلق قيمًا عاطفية في أذهان المتفرجين. فما إن يتخذ النظارة ميلًا خاصًّا نحو أحد أشخاص المسرحية، حتى يكون لكل حقيقة أو فكرة — وهاتان قيمتان عقليتان — ذات أثر في حظه، تأثير عاطفي على النظارة. ففي مسرحية «الزرنيخ والعجوز»، يعرف النظارة أن النبيذ قد مُزج بالسم. فلو نظرنا إلى هذه المسألة في حد ذاتها، لوجدناها مجرد حقيقة خالية من أي أثر عاطفي. بيد أنه عندما يبدأ البطل في شرب النبيذ (وواقعة الشرب في حد ذاتها حقيقة أخرى)، يشيع بين النظارة شعور بالخوف على سلامة البطل. ولكن عندما يبدأ الشرير في الشرب (وهذه حقيقة أخرى)، يشعر النظارة بالأمل؛ لأنه إذا سمم الشرير نفسه، عن غير قصد، نجا الأشخاص المحبوبون. وفي النهاية عندما يشرع رئيس المستشفى في الشرب (وهذه حقيقة أخرى أيضًا)، فإن النظارة يجدون فيها ما يبعث على الضحك. وصحيح أن فكرة شرب النبيذ المسمم لا تنطوي في حد ذاتها على عاطفة معينة، بيد أنها تؤدي إلى خلق ثلاثة انفعالات مختلفة عند ارتباطها بأشخاص معينين.

(٢-٢) القيم العاطفية – (ب) الاستجابة

من المفيد أن نعرف السبب الذي يدفع بالنظارة إلى الانفعال مع أشخاص المسرحية. إن فكرة تعاطف المتفرجين معهم لا تفيدنا كثيرًا؛ لأن للتعاطف معنًى فنيًّا خاصًّا (انظر [الفصل الثاني: ترجمة المسرحية – توزيع التعاطف])، كما أن الكلمة يشوبها الغموض عند استعمالها في الحياة العامة؛ إذ تُعتبر وصفًا عامًّا أكثر منها تفسيرًا. وعلى ذلك نرى من الأوفق استعمال كلمة «الاستجابة empathy» التي تشير إلى عملية نفسية محددة تعتمد على حافز المحاكاة، وهي النظرية المعروفة باسم «تأثير جيمس لانج James-Lange effect».

حافز المحاكاة the imitative impulse

عندما كان هوديني يقوم بألعابه المدهشة تحت الماء، كان يأخذ أنفاسًا عميقة قبل أن يغطس. ولا شك في أن هذا إجراء ضروري، ولكنه كذلك مهارة فنية بارعة. فبعد الأنفاس الأولى، كان المتفرجون يتنفسون معه. ولك أن تتصور ألف شخص يتنفسون معًا في وقت واحد وبنظام ... هذا مثال واضح لتأثير حافز المحاكاة على الجمهور.

تأثير جيمس لانج James-Lange effect

إذا شعرنا بالخوف لُذنا بالفرار. والعكس صحيح، ولكنه أقل وضوحًا، وهو أننا إذا لُذنا بالفرار شعرنا بالخوف. ولا نعني بالفرار الجري الفعلي، وإنما يكفي ما يطلق عليه العلماء النفسانيون «تحفز العضلات». فعندما نسمع صوتًا عاليًا تتحفز عضلاتنا أو تكيف نفسها للفرار. وبالرغم من أن الجري الفعلي قد يكون في عقلنا الواعي، فإن تكيف العضلات كافٍ لأن يخلق فينا عاطفة الخوف. وهذا ما يسميه العلماء النفسانيون «تأثير جيمس لانج».

الاستجابة empathy

كلما كان حافز المحاكاة قويًّا لدرجة إحداث تحفز في عضلات النظارة، خلق فيهم تأثير جيمس لانج. فإذا اتخذ شخص على المسرح مظهرًا خاصًّا، كالحزن مثلًا، مال النظارة إلى تكييف عضلاتهم لمحاكاته في مظهره. وهذا بدوره يخلق فيهم عاطفة مناسبة لذلك المظهر؛ أي الحزن. والاستجابة لا تنقل عواطف الممثل إلى النظارة مباشرةً، بل تحرك عواطفهم وتحثها، أو تؤثر فيها، بنفس الطريقة التي يتأثر بها ملف كهربي في محول بملف آخر يسري فيه تيار كهربي.

استخدام الاستجابة using empathy

يستطيع بعض الممثلين إحداث استجابات أقوى مما يستطيع آخرون. والحقيقة أن المخرج ليحتاج إلى أمثال هؤلاء الذين يثيرون عواطف النظارة ولا سيما للأدوار الرئيسية. وصفة الاستجابة لا تقل أهمية عن شدته. فإذا أحدث ممثلٌ استجابة غير الاستجابة المقصودة قيل إنه «غير مناسب للدور». وإذا أحسن توزيع الأدوار حدثت الاستجابة المطلوبة من

تلقاء نفسها. وهذه نعمة لا يُجحد فضلها؛ إذ يكفي المخرج ما يبذله من جهد في اجتناب الاستجابات غير السارة.

حدث ذات مرة أنني قمت بعمل فني في مسرحية كان أحد شخصياتها عاملًا مجنونًا في مصنع للحديد والصلب، وكان عليه أن يمسك بيده المجردة مسمار «برشام» محميًّا إلى درجة الاحمرار. كان المسمار باردًا مطليًّا باللون الأحمر، وكنت قلقًا خشية أن يبدو المنظر غير واقعي. والحقيقة أنه كان بعيدًا في الواقعية لدرجة أنه خلق استجابات عنيفة في النظارة حتى إن كثيرًا منهم مرض بالأعصاب. إن استجابة سيئة كهذه لخليقة بإفساد الإخراج كله.

(٢-٣) القيم العاطفية – (ج) إثارة العاطفة عن طريق الذاكرة

تشبه إثارة العواطف عن طريق الذاكرة عملية الاستجابة إلى حد كبير، إن لم تكن مساوية لها. فمثلًا تستطيع ممثلة أن تبكي باسترجاع أحزان طفولتها وقت أن ماتت قطتها التي كانت عزيزة عليها. وقد نسبب اكتئاب النظارة بأن نضع لهم نعشًا على المسرح يعيد إلى ذاكرتهم مشاعر الحزن التي تكتنفهم في الجنازات.

(٣) القيم الجمالية

تضاف إلى الإخراج أحيانًا بعض القيم الجمالية التي لا صلة لها بالقيم العقلية أو القيم العاطفية، كغاية في حد ذاتها. وهذا لا يضر المسرحيات الهزلية أو التافهة، بل قد يفيدها، ولكنه يضر بالمسرحيات القيِّمة. وكم من مرة فسد إخراج مسرحية «أغنية المهد»، لأن المخرج انتهز الفرصة ووضع الراهبات في تشكيلات جميلة المنظر، فشغل الجمال الطبيعي انتباه النظارة عن الجمال الروحي الذي هو أساس عظمة تلك المسرحية.

والقيمة الجمالية التي تُعتبر جزءًا أساسيًّا من المسرحية لا يمكن أن تبقى بمعزل. إنها تتولد عن قيمة عقلية أو عاطفية وتقويها في نفس الوقت. فإذا كانت الممثلة القائمة بدور جولييت على قدر عظيم من الفتنة والإغراء، تمتع النظارة بجمالها من أجل الجمال نفسه، وفي الوقت عينه يكون هذا جزءًا من الفتنة الأساسية التي تجعلهم يولعون بتلك الممثلة، وإذَن يُفجعون في موتها.

ومن عناصر التعبير الفنية المستخدَمة في إحداث القيم الجمالية، الوضوح، والتأكيد، والعلاقة، والرمزية، والتكرار، والاستجابة، وإثارة العاطفة عن طريق الذاكرة ... أما

العنصران الباقيان، وهما الانتقاء والتنسيق، فيمكن اعتبارهما من العناصر الجمالية البحتة. والواقع أنهما يتعلقان بالقيم العقلية والعاطفية أيضًا، فضلًا عن اتصالهما الوثيق بعناصر الوضوح والتكرار ... إلخ. ونظرًا لما لهما من أهمية عامة فإننا سنناقشهما تحت عنوان منفرد.

(٤) التكوين

الانتقاء والتنسيق، تبعًا لبعض المبادئ، ضرورة أساسية في الفن، وفي معظم ألوان الجمال الطبيعي، إن لم يكن كلها. فذرَّة الثلج المكبرة تكوِّن شكلًا سداسيًّا، ومنظر الغروب يتألف من الصبغتين الحمراء والبرتقالية، في تقابل مع زرقة السماء. وتُسمى عملية الانتقاء والتنسيق في الفن باسم «التكوين». والتكوين وسيلة هامة في المسرح لتوضيح وتركيز القيم العقلية والعاطفية في الإخراج. وإذا جاء التكوين ممتعًا في حد ذاته خلق قيمًا جمالية.

(٤-١) التكوين – (أ) المبادئ

يمكن فهمُ أي شيء بسهولة إذا أُحسنَ انتقاء عناصره وتنسيقها حسب نظام خاص. فلو رُتبت خمسة ريالات في خمسة صفوف، كل صف منها يتكون من أربع قطع من ذات ربع الريال، لأمكن عدها في لمحة عين. أما خمسة الريالات المبعثرة فوق نضد، من مختلف أنواع القطع الصغيرة، فيحتاج عدها إلى دقيقة أو دقيقتين. والحقيقة أن كثيرًا من الناس لا يمكنه أن يعد النقود إلا إذا نسَّقها بطريقة ما، كأن يضع كل قطعة على حدة عند عدها.

ومبادئ التكوين مختلفة الأنواع والأشكال، وقد سبق أن رأينا أن المسرحية تكون طلية إذا تناولت موضوعًا واحدًا؛ أي إذا انتُقيت عناصرها بحيث تلائم الموضوع. ومن المبادئ التي ترشدنا إلى انتقاء وتنسيق مادة المسرحية، وحدة الروح ووحدة الأسلوب.

وتتخذ المبادئ الخاصة بالتنسيق أنماطًا محددة. فأساس الموسيقى كلها شكلان:

(١) النمط الزمني، مثل «واحد – اثنين – ثلاثة» الفالس، و«واحد – اثنين – ثلاثة – أربعة» في المارش.

(٢) النمط الطبقي، ويُكونه السلم الموسيقي والمفتاح.

والأنماط الزمنية شائعة في المسرح. فمثلًا في المنظر الخامس من الفصل الثاني لرواية «الليلة الثانية عشرة»، يختبئ كلٌّ من ماريا، وفابيان، والسير توبي، والسير أندرو، ولكنهم يُطلون برءوسهم ليراقبوا مالفوليو. فإذا ظهرت الرءوس حسبما اتفق كان الأثر ضعيفًا، أما إذا ظهرت الرءوس الثلاثة الأولى الواحد بعد الآخر على الترتيب «واحد – اثنين – ثلاثة»، ثم أطل سير أندرو برأسه بعد عدين، أي عند «عد ستة»، فإن ذلك يكون مدعاة لضحك الجمهور. وفترة الانتظار نفسها تميِّز بطء ذكاء السير أندرو. فكلٌّ من الفكاهة ومميزات الشخصية قد نشأت عن النمط الزمني البحت.

وما خطط الألوان، في الحقيقة، إلا أنماط لونية. ولانتقاء الألوان تبعًا لمبدأ بعينه، تُستخدم «عجلات الألوان» التي تباع للرسامين الناشئين ومزخرفي المنازل.

أما أنماط الخطوط فيستعين بها المهندس المعماري والنقاش والمصمم. ويُشيَّد تسعون في المائة من المنازل على طريقة المحاور (شكل ٢-٧)، حيث تكون الزوايا بين الجدران قائمة. بينما تنظم العناصر الرئيسية وتوضع على محاور يلتقي كلٌّ منها بالآخر. كذلك تخضع صحائف الكتاب لنظام المحاور، فتطبع سطوره في خطوط متعامدة توازي حوافيه الأربع. والكتابة المائلة italics صعبة القراءة؛ إذ تتبع محورًا ثالثًا يميل على الأفقي فيسبب ارتباك العين والعقل. ويتبع الرسم في الغالب أشكالًا هندسية، فنجد في كثير من أعظم لوحات عصر النهضة أن الأشكال فيها منسقة بحيث تملأ مثلثًا، وفي الأشكال ٥-٢، ٥-٣، ٥-٤، ٥-٥ نماذج أخرى لأنماط الخطوط. ويستعمل الممثلون والمخرجون هذه النماذج، بالإضافة إلى عدد من الأنماط الخطية غير الهندسية كنماذج التخطيطية المبينة في الأشكال ٩-٣، ٩-٤، ٩-٥، ٩-٦.

ومع أن كثيرًا من مبادئ التكوين يتعلق بأنماط محددة، إلا أن ذلك لا يجعل التكوين نفسه مسألة آلية. فيجب أن تكون المبادئ المستعملة في حالة بعينها ملائمة للموضوع، كما يلائم كلٌّ منها الآخر؛ لذا يستلزم اختيارها ذوقًا ودراية. ويمكن استعمال أنماط التكوين على أوجهٍ تفوق الحصر؛ فمثلًا أغلب المناظر المسرحية الموضَّحة بهذا الكتاب مصمَّمة على أساس المحاور، ولكنها تختلف عن بعضها اختلافًا كبيرًا. وأخيرًا لا يفوتنا أن معالم الأنماط المستخدَمة توارى عادةً بشكل أو بآخر، حتى يتم إخفاء ما قد تنطوي عليه من مظاهر آلية. وعلى هذا قد تلتقي حوائط المنظر بزوايا قائمة، ومع ذلك لا يبدو تأثيرها آليًّا؛ لأن المنظر يشاهَد من الأمام فتتغير جميع الزوايا تبعًا لقانون «المنظور»، كما يمكن مواراة معالم النمط بإجراء بعض تعديلات طفيفة عليه. فالمعروف أن صندوق الموسيقى

يتبع وحدة زمنية ثابتة، بيد أن الموسيقيَّ البارع يغير من وحدة الزمن قليلًا، وبذا يتجنب الأثر الآلي.

(٤-٢) التكوين – (ب) التكوين التصويري

في أية لحظة من لحظات المسرحية، تتألف من المناظر والممثلين والملحقات والملابس والمكياج والإضاءة صورة مسرحية. ويخضع تكوين الصور المسرحية، إلى حد بعيد، لقوانين التكوين التصويري التي يعرفها غواة الرسم والتصوير، رغم عوامل أخرى؛ كالحركة، التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار. ويدخل بعض مظاهر التكوين التصويري (كالألوان مثلًا) في نطاق مهمة المصمم أكثر من الممثل أو المخرج. غير أنه لا بد للممثل والمخرج من أن يعرفا على الأقل عناصر نظرية الألوان إذا أرادا الاستفادة من أفكار المصمم على أفضل وجه. وأبسط مثل على ذلك أنه: إذا أعطى المصمم لإحدى الممثلات جونلة زاهية الألوان، فعليها أن تعلم أنه يقصد من ذلك أن تستخدم الجونلة كعنصر تأكيد، بأن تُظهرها في لحظات خاصة، وأن تخفيها تحت جونلتها الخارجية فيما عدا ذلك.

العناصر المجردة abstract elements

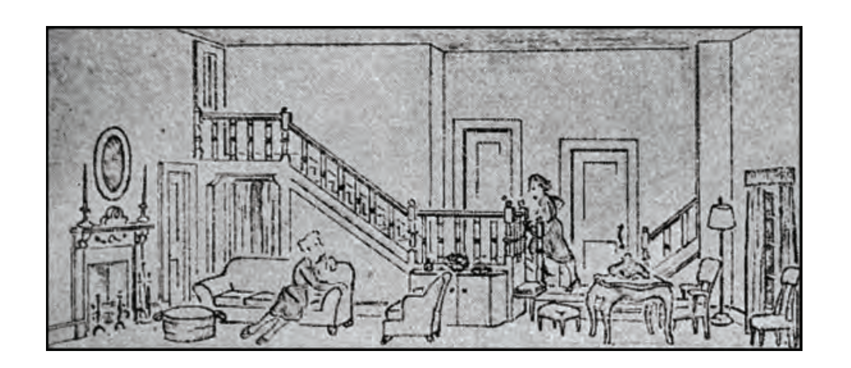
يمكن تحليل كل صورة مسرحية إلى عناصر يُستعمل كلٌّ منها في التكوين بطريقة خاصة، وهي:

الخطوط: وقد تكون هذه حقيقة كتلك التي تصنعها حافة النضد أو سلك مشدود. وقد تكون مركبة (أي تتكون من عدة خطوط). فنلاحظ في شكل ٥-٤ أن التل (على يسار المسرح) امتداد لخط حافة السور العليا (على يمين المسرح). وخط عارضة ملفاف البئر الأفقية يخترق ركبة الخيال المثنيَّة، ثم يستمر في اتجاهه إلى قمة القطعة الثانية للسور (من اليسار). وهناك على الأقل خطان مركبان آخران في الشكل. وكذلك قد تكون الخطوط وهمية، ومثالها خطوط العلاقة الممتدة بين بصر أحد أشخاص المسرحية ووجه الآخر.

الأشكال: ويُنظر إلى هذه كما لو كانت الصورة المسرحية مرسومة على القماش حيث يكون كل شيء فيها مسطحًا، فنجد في شكل ٥-٣ أن شكل الوسادة الجلدية الموضوعة على الأرض يمينًا بيضاوي، على حين أن شكلها الحقيقي مستدير كما في شكل ٩-٣.



شكل ٥-٢: توحي الخطوط الأفقية السائدة من الشكل بالهدوء والتأمل.



شكل ٥-٣: توحي الخطوط المائلة في تضاد بالحركة والكفاح.



شكل ٥-٤: تتناسب الإشعاعات الخافتة والكتل الخفيفة مع الأمزجة المرحة الخفيفة.



شكل ٥-٥: تخلق الكتل الثقيلة والإشعاعات القاتمة مزاجًا من الكآبة.

كتل الأجسام masses

توجد على المسرح عدة أجسام، ما إن ننظر إليها حتى نفكر في وزنها وحجمها من حيث الطول والعرض والارتفاع. والكتلة الواحدة قد تتعدد أشكالها. فرغم اتفاق كلٍّ من قطعة النقود وقطعة من رخام الطاولة في الشكل الدائري إلا أن كتلتيهما تختلفان كل الاختلاف. ولوزن الكتلة «الجمالي» بعض العلاقة بالوزن الطبيعي للجسم، ولكنهما ليسا متماثلين. فللأجسام القاتمة وزن جمالي أثقل من الفاتحة اللون، كما أن شكل ووظيفة الجسم يدخلان في الاعتبار أيضًا. والطريقة الوحيدة لمعرفة الكتلة هي أن تسترشد بإحساساتك؛ فالجسم الذي يبدو لك ثقيل الوزن سيبدو ثقيلًا للنظارة أيضًا.

الإشعاعات tones

وهي الألوان بما فيها الأبيض والأسود وجميع التدريجات والأصباغ. وللصبغة ثلاث صفات:

(١) الصنف hue، وهو موضعه بالطيف الشمسي كالأحمر والأزرق والبرتقالي … إلخ.

(٢) الدرجة value؛ أي كونه زاهيًا أو قاتمًا.

(٣) الكثافة intensity، أي حيوية اللون أو عتمته (انظر خريطة الألوان في شكل ١٧-٣).

الحيز space

وهو الفراغ الفاصل بين العناصر الأخرى، وله في التكوين نفس أهمية الأجسام الصلبة.

الإيحاء connotation

تؤدي عناصر التكوين المجردة إلى خلق تأثيرات عاطفية قوية. فالخطوط الأفقية تستنهض استجابة فيها الارتخاء التام. وعلى ذلك فالمنظر الذي تغلب فيه الخطوط الأفقية (كما في شكل ٥-٢) يولد مزاجًا من الهدوء والسكينة والسلام بين المتفرجين. والخطوط المائلة (شكل ٥-٣) تتصف بالحركة والنشاط، ومثلها الخطوط الخفيفة الانحناء (شكل ٥-٤). أما الخطوط الشديدة الانحناء فيصحبها التفكير في العز والثراء والترف.

كذلك تلعب الذاكرة هنا دورها، فكلٌّ منا يربط اللون الأحمر بالدم والنار — إنه لون إشارات الخطر وأعلام الثورة — ولذا يصح أن يستخدم في إثارة مثل هذه العواطف في الجمهور. ورغم ذلك فلا ينبغي الاعتماد كليةً على تأثيرات الذاكرة إلا إذا كانت مصحوبة بالرموز الأخرى. فاللون الأحمر يعني الدم والخطر إذا ارتبط بموقف ميلودرامي، أو إذا صاحبه السواد والألوان الرمادية القاتمة. كما أن له، في مواقف أخرى، علاقة بالمخمل الأحمر الدال على البذخ والترف وحياة القصور. وأحيانًا يوحي بالدفء والبهجة. وكذلك له علاقة بأزهار عيد الميلاد القرمزية. على أن ما هو أهم من التأثير الذي تخلقه كل صبغة على حدة أن نعرف أن الألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء ألوان دافئة ذات حرارة، ولكن الخضراء والزرقاء والبنفسجية ألوان رطبة تتسم بالرسمية.

وتوحي الكتل الثقيلة (شكل ٥-٥) بالثقل العاطفي، إلا أن الكتلة الضخمة من الصخور الصمَّاء تحمي مَن يقف فوقها، وبالتالي توحي إلى المتفرجين بالأمن. أما إذا كانت الكتل الضخمة من فوق — كما في الكهوف والمغارات — فإنها تولِّد الإحساس بالضغط. وهكذا لكل عنصر من عناصر التكوين تأثيره العاطفي الخاص، كالأصباغ ذات الكثافة الشديدة أو الخفيفة، أو ذات الدرجة الفاتحة أو القاتمة (انظر الشكلين ٥-٤، ٥-٥)، وكالأصوات ذات الطبقة العالية أو المنخفضة أو ذات الإيقاع البطيء أو السريع … وغير ذلك فيجب دراسة كل هذه العناصر بإمعان؛ لأنه إذا لم يحسُن اختيارها لتخلق العواطف الصحيحة فإنها تأتي بنتيجة عكسية فتُحدِث تأثيرًا خاطئًا.

ليست هذه المشكلة بالصعوبة التي تبدو عليها. فتأثرك وانفعالك إزاء أي صورة مسرحية هو نفس تأثر وانفعال النظارة نحوها. وعلى ذلك إذا كنت متيقظًا في اختيار هذه التأثيرات، أمكنك اجتناب كثير من الأخطاء الجسيمة. كذلك تستطيع أن تنمي حساسيتك بملاحظة درجة تأثرك بالعناصر المستعملة في المسرحيات والأفلام التي تراها. فعندما تباشر الإخراج بنفسك، حاول التفكير في الخطوط والإشعاعات والكتل ... إلخ، التي ترتبط لديك بالقيم العاطفية الكامنة فيها.

التجانس والتقابل harmony and contrast

عندما تتشابه الخطوط والأشكال والإشعاعات في صورة مسرحية، يقال إنها متجانسة. فمثلًا مجموعة ملابس من مختلف درجات اللون الأخضر تُعتبر متجانسة. أما العناصر التي بينها اختلاف صارخ، كالأحمر والأخضر أو الخطوط المنحنية والمستقيمة، فتولد تأثيرًا بالتقابل. وبقدر المستطاع يجب أن تتجانس العناصر أو تخلق تقابلًا محددًا. فإذا لم تتصف بهذا ولا ذاك، كان تأثيرها عديم المعنى. ودرجة التقابل في الصورة المسرحية تتعادل دائمًا مع درجة الصراع في المشهد.

التوازن balance

إذا بدا أي تشكيل غير متوازن خلق نوعًا من التأكيد شبيهًا بما تخلقه صورة منبعجة. والقاعدة في غاية السهولة: انظر إلى المسرح كأنه أرجوحة رافعة ترتكز على محور في وسطها، وعلى هذا فالأجسام عند أحد الطرفين يجب أن تتعادل مع ما يكون منها عند الطرف الآخر. وإذَن فكتلة صغيرة تبعد عن المركز، يمكن أن تتعادل مع كتلة كبيرة قريبة من المركز في الطرف الآخر، تبعًا لنظرية الروافع التي تقول بأن «حاصل ضرب القوة في ذراعها يساوي حاصل ضرب المقاومة في ذراعها». والممثلون أهم الكتل الداخلة في نطاق عمل المخرج. ولما كان من السهل تحريك هؤلاء؛ لهذا لم يكن من الصعب إقامة التوازن في الصور المسرحية. وزيادةً على ذلك، فالتشكيلات التي تشغل قطاعًا أو قطاعين لا أكثر توازن نفسها بنفسها؛ إذ لا تستطيع عيون النظارة أن تشمل المسرح كله، بل تتركز على التشكيلات وتنتقي مركز التوازن الصحيح من تلقاء نفسها.

الثبات stability

غالبًا ما تبدو التشكيلات المكونة من أكثر من خمسة أو ستة أشخاص غير ثابتة، كما لو كانت وشيكة الطيران أو الارتفاع. ويجب تحاشي هذا التأثير النفساني، بوضع شخص أو أكثر في ركن المسرح أو في الركنين معًا تجاه المقدمة. ويتوقف عدد الأشخاص اللازم لثبات تشكيل ما على حجم التشكيل نفسه. فالحشد الكبير يحتاج إلى شخصين أو ثلاثة أشخاص في كلٍّ من الركنين أسفل المسرح (كما في شكل ٨-٢).

استعمال الحيز use of space

يميل الأسلوب الواقعي إلى زحام المسرح حتى درجة «الحشر»، فلا تجد هناك موضعًا خاليًا أو عاريًا (انظر شكل ١٤-١). أما الكلاسيكية والرومانسية فتحتاجان إلى كثير من الفضاء. ففرص نجاح مسرحيات شكسبير في المسارح الضيقة قليلة مهما كان فيها متسع للحركة. إن عمق الصورة المسرحية عامل هام في الحيز. فالمسرحية الخيالية والهزلية تقتضي تشكيلات ضحلة العمق، يكون الممثلون فيها قريبين جدًّا من خط الدروع بينما المسرحيات الأكثر عمقًا، والتي تحتاج إلى مظهر أكثر عمقًا، تتطلب تشكيلات أعمق. ويميل الممثلون عادةً إلى التجمهر أسفل المسرح، فإذا لم يكن المخرج متيقظًا، ألفاهم مصطفين بمحاذاة الإضاءة السفلية.

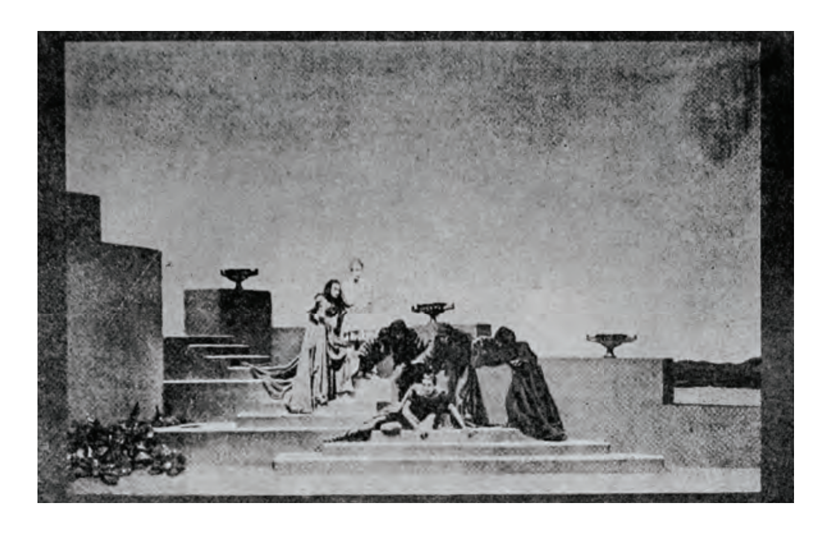
(٣-٤) التكوين – (ج) الجمال

قد يكون تأثير التكوين على المتفرج تأثيرًا باطنيًّا صرفًا. فمَن يزعم أن الصراع بين الخطوط المائلة في شكل ٣-٥ ما هو إلا محض مصادفة، يخضع لتأثيرها بنفس القوة التي يعهدها مَن يعلم أنها تتبع مبدأً بعينه، وأنها عملت خصوصًا لإحداث تأثير عاطفي محدد. على أن شعور المتفرج بالتكوين ذو علاقة مباشرة بإحساسه بجمال المنظر من عدمه.

اختلف الفلاسفة في طبيعة الجمال، ولكن في استطاعتنا أن نضع قاعدة عملية تفي بالأغراض المسرحية، وهي أنه يمكن اعتبار أي عنصر (صورة مسرحية، أو حركة أو عبارة، أو حتى المسرحية بأَسرها) جميلًا، إذا أحس النظارة بانتقائه وتنسيقه تبعًا لمبدأ خاص (أي إنه مُكوَّن)، على شرط:

(١) ألا يكون التكوين واضحًا بدرجة تجعله مبتذلًا أو غير ممتع.

(٢) ألا يكون هناك عنصر ناشز يُفسد التأثير ... وبمعنًى آخر، إذا أردت أن تزيد في جمال صورة مسرحية فعليك بالإقلال من التقابلات والتعقيدات، فهذا يزيد — تلقائيًّا — من البساطة والتجانس، ويجعل التكوين أكثر وضوحًا. وهناك طريقة أخرى، وهي أن تختار عناصر تكوين أبسط. فكثير من الناس يجد الفالس أجمل بكثير من مقطوعة ذات وحدة زمنية معقدة.



شكل ٥-٦: «حديقة الزمن»، مسرح جامعة ييل: من تصميم ماري شنك: يعمل الجمال الزائد عن الحد على خنق الدراما. وقليل من المخرجين مَن يستطيع أن ينازل منظرًا بهذا الجمال. إن تأثير الميل الشديد الناتج عن التنسيق البارع لخطوط هي في الحقيقة أفقية لممتع حقًّا. ومع ذلك، فإن الافتقار إلى الصراع بين الخطوط المائلة يضعف الأثر الدرامي للمنظر. لاحظ كيفية تبسيط الفضاء لكلٍّ من تصميم المنظر وبنائه باستخدام قوس الستائر.

والخطوط الطويلة، بما فيها الخطوط المركبة المؤلفة من عدة عناصر (انظر شكل ٥-٤) تخلق البساطة، وهذه بدورها تخلق الجمال؛ لأن العين تستطيع أن تتبع خطًّا طويلًا واحدًا أسهل من تتبعها لعدة خطوط قصيرة فضلًا عن اختصار المجموع الكلي للخطوط. ومن عناصر الجمال أيضًا: الإشعاعات الثرية في الملابس والمناظر، والإضاءة

ذات الألوان القوية. وهذا راجع إلى أن الإشعاعات القوية الثرية لا تتجانس فيما بينها إلا إذا كانت خطة الألوان فيها بسيطة. بينما تسمح الإشعاعات بأنواع ملفوفة من التجانس من السهل أن تفوت على النظرة العادية.

والوضوح أكثر من اللازم خطر في معظم الفنون، غير أن تكوين الصورة المسرحية يكون دائمًا مقبولًا حتى ولو كان في وضوح الكارت بوستال. وهذا مما يجعل الجمال في المسرح سهل البلوغ.

ليس الجمال مرغوبًا دائمًا. فلا محل له في الواقعية أو الواقعية المسرحية، وهو خطر في الميلودراما والمهازل. ومثل هذه المسرحيات تتطلب أنواعًا ملفوفة من التكوين.

(٤-٤) التكوين – (د) الخلاصة

دراسة التكوين تستغرق العمر كله؛ لذا وضعنا في آخر هذا الكتاب قائمة بأسماء كتب تفيد في دراسة بعض إمكانياته العديدة. ولا تجعل تعقدات الموضوع تفزعك، فسوف تجد فيها بدلًا من المصاعب فرصًا متاحة. وأهم ما يجب أن تضعه نُصب عينيك، هو أن كل شيء ينسق طبقًا لمبدأ أو نمط خاص، يسهل على المخرج إدراكه، ويسهل على الممثل تذكره وتنفيذه، ويسهل على النظارة استيعابه.

الفصل السادس

المبادئ والوسائل

يتضمن الإخراج المسرحي عددًا من المبادئ والوسائل التي تطبق في فروعه المختلفة؛ لذا رأينا لزامًا علينا أن نتناولها بالتفصيل هنا بدلًا من شرحها متفرقةً كلما ورد ذكرها في موضوعٍ ما كالترجمة والحركة.

(١) التنوع

تحتاج المسرحية إلى الوحدة إذا لم يكن لها أن تنشق إلى مجموعة متفرقة من فصول الفودفيل vaudville،[١] بيد أنه لا بد لها من التنوع إذا أريد لها أن تشغل انتباه النظارة. فإذا لم تتغير التشكيلات والحركة والشغل ونبرات الصوت والخطو بين لحظة وأخرى، شرد انتباه الجمهور. ولا يتعارض التنوع مع الوحدة، وإنما تقيدنا الوحدة بالتزام التنويع المناسب لفكرة، وروح، وأسلوب الإخراج. كذلك نجد أنفسنا مقيدين في التنويع بما يطابق مقتضيات الموقف. فمثلًا، يتطلب مشهد الحب نوعًا من التشكيل، يختلف عما يتطلبه موقف الشجار. وقلما نفكر عمليًّا في التنوع لذاته؛ إذ ما يحدث هو أننا نراقب المواضع التي تبدو على وتيرة واحدة ونعمل على «تغيُّرها». فيستطيع المصمم أن يغير وتيرة الحائط العاري بتعليق بعض الصور. ويغيِّر المخرج مشهدًا ساكنًا بإضافة بعض الحركة أو الشغل أو غير ذلك.

[١] الفودفيل في العُرف الإنجليزي: نوع من العرض المسرحي يتضمن عددًا من الفقرات المختلفة تجمع بين الرقص والغناء والتمثيل و«النمر» البهلوانية. (المراجع)

(١-١) الابتكار والانتقاء invention and selection

تحتاج المسرحية العادية في مجموعها إلى ما لا يقل عن خمسمائة وضع مختلف، علاوةً على ما تتطلبه الحركة والشغل. وليس في مقدور المخرجين والممثلين القيام بمثل هذا التنوع الكبير إذا اعتمدوا على إلهام الساعة وحده. إذَن فلا بد لهم من وسيلة عملية لإثارة خيالهم، وتنشيطه، وقيادته.

ويوضح شكل ٦-١ كيفية القيام بذلك: اجلس على كرسي، واتخذ عدة أوضاع مختلفة كيفما اتفق دون قيد ولا شرط. ولنأخذ مثلًا الأوضاع الستة المبيَّنة بالصف الأول. فنجد أنه يمكن تنويع كلٍّ منها بعدة طرق، منها تغيير زاوية الوضع النسبية للنظارة. ونلاحظ أن الوضع رقم ٧ يختلف عن رقم ١ في تأثيره، مع أن الاتجاه واحد في الاثنين. ومن الوسائل الأخرى، الاحتفاظ بنفس الوضع مع تغيير زاوية الكرسي. وأحيانًا يكون التغيير طفيفًا، كتغيير الوضع رقم ٢ إلى رقم ٨. وأحيانًا أخرى يغير الاتجاه الأصلي بطريقة تكاد لا تحس كتغيير الوضع رقم ٤ إلى رقم ٩. ويمكن الحصول على مجموعة كبيرة من التنوعات بإمالة الكرسي. فرقم ١٠ ما هو في الحقيقة إلا صورة أخرى لرقم ٤. وأي تغير في طريقة الاستناد والاتكاء يتيح لنا مزيدًا من الإمكانيات — فرقم ١١ هو نفس رقم ٢ مع الجلوس فوق نضد بدلًا من الكرسي. كما أن رقم ٢٦ صورة أخرى لرقم ٤.

وبالطبع لا يناسب أي موقف إلا عدد قليل من هذه الأوضاع، أما الأوضاع الأخرى فتُستعمل للأشخاص الآخرين، أو في أجزاء أخرى من المسرحية. وهذه الوسيلة مفيدة جدًّا ولا سيما عندما تكون في حاجة إلى عدة أفكار تتعلق كل منها بالأخرى — كما في حالة القبلات في مشاهد الحب الطويلة. ففي إمكانك أن تبتكر أي عدد من أنواع القبلات، ثم تنتقي أحسنها وتنسقها بالطريقة الأعظم تأثيرًا.

فكِّر في عشرين طريقة مختلفة لتناول مشروب أو تدخين سيجارة، ثم فكِّر في عشرين شيئًا يمكن أن تعملها بالسيجارة غير تدخينها. كرِّر نفس هذا العمل بأخذ عدد من الأدوات المختلفة — كمنديل، أو قطعة من النقود، أو ساعة — مع ملاحظة عدم إهمال الأفكار الغريبة؛ فإن عدم شيوع استعمالها في الحياة اليومية يجعلها جديدة وممتعة عندما تناسب موقفًا بعينه. وإن كل جديد ليسترعي انتباه المتفرجين وينشط أذهانهم.


١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
٨
٩
١٠
١١
الأوضاع
التنوع-التأكيد
عدا الأشخاص من ٢١ إلى ٢٦
فيمثلون أوضاعًا منفصلة-وليست تشكيلية
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦

شكل ٦-١

(٢) اللمسات

اللمسة touch، تأثير مفرد يوضع في لحظة خاصة في أحد المواقف بحيث يجذب انتباه النظارة في الحال. ويمكن خلق اللمسات من أي عنصر من عناصر الإخراج. فمثلًا في المسرحية الهازلة «الروح اللاهية[٢] Blithe Spitit» تأليف نويل كاوارد، نجد لمسة ثوبية فكهة؛ إذ يظهر البطل تشارلز بعد وفاة زوجته الثانية واضعًا «شريطين» أسودين علامة على الحداد، كل شريط على كم من كميه … والشارب الدقيق لمسة من لمسات المكياج البارعة؛ إذ ينم في الحال على أن الشخصية منفرة. وتستطيع الشخصية الخرافية، كشخصية «الموت» في مسرحية «الموت في إجازة»، أن تُستخدم لمسة إضائية ذات تأثير فعال، وذلك بأن تبدو طبيعية في كل شيء إلا عندما يشعل صاحبها عود ثقاب لتدخين سيجارة، فإذا بالثقاب يشتعل بلون أخضر.

(٢-١) لمسات التأكيد touches for emphasis

لما كانت اللمسات تستثير اهتمام النظارة، لذلك فهي تُعتبر دائمًا من وسائل التأكيد. ويقتصر استعمالها على الشخصيات الهامة في لحظة بعينها. فلو أعطيت إحدى اللمسات لشخصية غير هامة، فإن صاحبها لا يلبث أن يتحرك بصورة آلية إلى مقدمة المسرح ويحتل مكان الصدارة. ومن جهة أخرى فإن اللمسة قصيرة الأمد إلى حد يجعلها وسيلة نموذجية لإعطاء شخصية ثانوية أهمية وقتية، ولا سيما إذا كان للمسة اتصال بالشخصية الرئيسية. ففي إخراج معين لمسرحية «يوليوس قيصر»، تشبث قيصر وهو يموت بحافة منصة، حتى جاء كاسكا وداس على أصابعه. فنال كاسكا بذلك أهمية قصيرة وقتية، وفي نفس الوقت ألقت هذه اللمسة انتباهًا زائدًا إلى قيصر.

(٢-٢) لمسات نقل المعلومات touches for conveying information

تستطيع اللمسة أن تعبر في بلاغة تعجز عنها ألف كلمة. فكذب الشخص يظهر إذا بدا منه تردد بسيط لفترة وجيزة في إحدى اللحظات الهامة، وهو يقص حكاية محتملة التصديق.

[٢] اقتبسها المرحوم سليمان نجيب لأنصار التمثيل والسينما باسم «عفريت مراتي». (المراجع)

(٢-٣) لمسات التقوية touches for enrichment

يمكن أن نضفي على المنظر الممل ثراءً بأن نطعمه ببعض اللمسات. وكثيرًا ما نعثر على لمسة بارعة كالأم تتولد منها عدة لمسات فرعية صغيرة؛ ففي مسرحية «السيدة الأولى»، قد تجثو الشخصيات الرئيسية على الأرض لفحص كتب القانون، فيثير هذا ضحك النظارة. غير أن الضحك لا يلبث أن ينتهي إلا إذا جددناه بإضافة لمسات أخرى نابعة من نفس الفكرة، بأن يمشي الساقي المتعجرف على ركبتيه فوق أرض المسرح.

(٢-٤) التوجيه pointing

الإيماءات المجردة والوقفات وتموجات الصوت التي تُستعمل في تنبيه الأنظار إلى كلمات أو مواقف معينة تتصل اتصالًا وثيقًا باللمسات. ويطلق على استعمال مثل هذه التأثيرات المجردة «التوجيه pointing». فهزة الكتف، أو إدارة الرأس قليلًا في اللحظة المناسبة، غالبًا ما تجعل الكلام الممل ملهبًا، بالتوجيه إلى فكرة هامة قد يسهل إغفالها.

(٣) الدافع

من أقدم وأحسن القواعد المسرحية: ألا تعمل شيئًا دون غاية. وقد وُجهت هذه النصيحة أصلًا إلى صغار الممثلين الذين كانوا يميلون إلى فعل ما يعن لهم ويتخبطون على غير هدًى. بيد أنها جديرة بأن يضعها كل ممثل نصيب عينيه. والحقيقة أنه يجب التوسع في هذه القاعدة لتصير: لا تصنع شيئًا لا يفيد في كلٍّ من غايات الحرفية والشخصية. ويطلق على غاية الشخصية اسم «الدافع motivation».

(٣-١) الغايات الحرفية technical purposes

أهم الغايات الحرفية المسرحية هي:

(١) وضع الممثل في الموضع اللازم للتشكيل الذي يقوم فيه بإنجاز عمل آلي معين؛ فمثلًا يقف شخص بقرب الباب إذا كان عليه أن يفتحه، أو يجلس في وضع خاص لإكمال تشكيل ما.

(٢) إحداث تأثير مجرد في تأثيرات التنوع، أو التأكيد، أو البناء الأدائي، أو الحركة الرمزية.
(٣) التمهيد لحركة من هذا النوع في المستقبل.

(٣-٢) دوافع الشخصية character motivation

تنشأ الدوافع عن العلاقات. فإذا لزمت حركة لأية غاية حرفية، ولم يوجد دافع للعلاقة الضروري لها، وجب علينا أن نخلق لها دافعًا. وغالبًا ما يكون الحافز المطلوب موجودًا أمامنا دون أن ننتبه إليه. مثال ذلك عندما يذهب شخص إلى المدفأة ويمد يديه نحو اللهب ليبين أنه إنما ذهب طلبًا للدفء. وكثيرًا ما يستطاع إيجاد الدافع بوضع بعض الملحقات، كجهاز تليفون أو علبة ثقاب، في المكان المناسب، وفي الحالات الصعبة قد يستدعي الأمر إعادة تشكيل الشخصيات لخلق الدافع الضروري.

(٣-٣) الدوافع المعطلة interrupted motivations

إذا كان الدافع واضحًا أمكن لحركة أن تقوم بالغرض المطلوب دون إتمامها؛ فمثلًا إذا أراد شخص في يسار المسرح أن يسير إلى الوسط لأي غاية حرفية، أمكنه أن يجد دافعًا لذلك بملء غليونه بالتبغ، والبحث عن علبة الثقاب في جيبه. وعندما يتضح خلو جيبه من الثقاب، يتحرك نحو علبة الثقاب على رف المدفأة على يمين المسرح. غير أنه ما إن يصل إلى وسط المسرح حتى يتعطل ويتوقف. وقد يضع غليونه في جيبه وينساه، أو قد يوفر ذلك الدافع لحركة نحو رف المدفأة، فيما بعد.

(٣-٤) الدوافع السلبية negative motivations

قد يتوافر لإحدى الشخصيات دافع قوي بعمل شيء لا ينبغي عمله لسبب حرفي. وذات مرة صادفت في مسرحية لمباراة بين الهواة مدفعيًّا يراود نفسه على الهروب من باب لا يحرسه سوى رجلين أعزلين من السلاح، وكانت خطة المسرحية تتطلب أن يبقى المدفعي على المسرح. ولكن المخرج عجز عن إيجاد سبب يمنع المدفعي من قتل الرجلين والهرب. وإذا بقي المدفعي بغير دافع أصبح أضحوكة وخسرت المسرحية في المسابقة. وليس هناك من قاعدة لمعالجة مشكلة الدوافع السلبية، بل يتحتم دراسة الموقف كله حتى يمكن الاهتداء إلى حل.

(٣-٥) المراوغات steals

عندما تتطلب الاعتبارات الحرفية شيئًا ليس له دافع، يمكن التحايل على هذا المأزق بعمل ذلك الشيء دون تكلف حتى لا يلحظه المتفرجون. ويُسمى ذلك بالمراوغة. فمثلًا إذا أراد أحد الممثلين أن يقوم بحركة لا دافع لها، تسلل إلى الموضع وانتباه النظارة موجَّه إلى الجزء المقابل من المسرح. وليست المراوغة محبوبة، بيد أنه لا يمكن اجتنابها دائمًا.

(٤) منحنى الاهتمام

يجب أن يكون انتباه النظارة مستمرًّا، ولكنه لا يظل دائمًا بنفس المستوى؛ لذا يلزم جعله في موجات (انظر الشكل ٦-٢)؛ فقمة كل موجة هي ذروة صغرى، وقمة أعلى موجة هي الذروة الرئيسية. ويكمن منحنى الاستمتاع في النص إلى حد ما، غير أنه ينبغي استعمال عناصر الإخراج لتقويته وتصحيحه.

(٤-١) البناء الأدائي build

البناء الأدائي هو العمل على صعود منحنى المتعة. ويتم البناء الأدائي بزيادة أحد العناصر باستمرار من أول المنحنى حتى درجة الصعود المرغوبة. وتحدث الزيادة في:

(١) التوتر العاطفي للشخصيات.
(٢) درجة التأكيد بالنسبة للشخصيات الرئيسية.
(٣) تحضير تركيز التأكيد على الشخصيات الرئيسية.
(٤) عدد الممثلين فوق المسرح.
(٥) عدد الحركات وطولها.
(٦) كمية الإضاءة.
(٧) شدة الصوت.
(٨) الخطو.

وعادةً لا يُستعمل إلا عدد قليل من هذه الوسائل في البناء الأدائي لأية مرحلة. وحتى هذا العدد القليل لا يُستعمل إلا قليلًا. فيكفي في المرحلة العادية قدر بسيط من البناء الأدائي في عناصر التأكيد والخطو والتوتر.

وتجتذب مشاهد الأهمية المتزايدة انتباه النظارة إلى أقصى حد. وكلما اشتد صعود منحنى الأهمية كان ذلك أفضل. ومن أول واجبات المخرج أن يمد المسرحية بمنحنى اهتمام يخصص أكبر الوقت للفعل الصاعد، وأقله للفعل الهابط، ويجعل كل دفعة صاعدة غويطة إلى أقصى حد مستطاع. على أن السبيل إلى تحقيق ذلك محفوف بعدد من القيود:

(١) يختلف ارتفاع الذروة الرئيسية باختلاف المسرحية. فالذروة التي تبلغ حد الإرعاد تلائم تراجيديات شكسبير (كما في م. بالرسم)، في حين أنها قد تفسد كوميدية رقيقة كإحدى كوميديات السير جيمس (كما في ن).

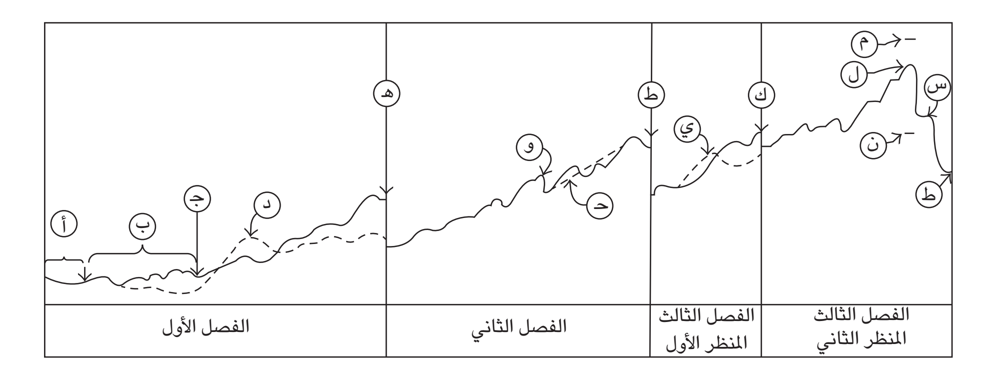
(٢) يجب أن يكون ارتفاع كل موجة اهتمام خلال كل فصل أعلى من ارتفاعها في الفصل السابق له. كذلك تكون الذروة في كل فصل أعلى منها في سابقه. فإذا سُمح للبناء الأدائي في مشهد سابق أن يرتقي أكثر من اللازم ضعفت المشاهد اللاحقة له (كما في د).

(٣) يجهد الصعود الطويل أعصاب المتفرجين، لدرجة أنهم قد يضحكون في اللحظات الدرامية نتيجةً لتوتر الأعصاب. وعندئذٍ يتحتم عمل شيء لتمييع هذه الحدة، وذلك بخفض المنحنى. والتمييع كالنار يشتعل في الحال، وإذا كان الفعل الهابط مملًّا، لذا يلزم التخلص منه بأسرع ما يمكن. والانخفاض الحاد (و) مرغوب فيه إن لم يلجأ إليه بكثرة.

(٤) يهبط الاهتمام بمجرد توقف البناء الأدائي. وإذا بلغت نهاية بنائك (ي) قبل ذروة المشهد، فلن تستقر الذروة عند قمة الموجة، بل تضيع في الفعل الهابط على الجانب الآخر. ومن الأمثلة الشائعة لهذا الخطأ، استعمال قطاع أسفل الوسط؛ لأنه أكثر أقسام المسرح ظهورًا، وينبغي أن يُدخر للمشاهد التي تتناحر فيها قوى المسرحية. ومع ذلك فإن كثيرًا من الممثلين، ولا سيما النجوم، يتجهون دائمًا نحو هذا القطاع كما يتجه الحَمَام إلى عشه. بيد أنهم ما إن يبلغون ذلك المكان حتى يُسائلوا أنفسهم ماذا يعملون بعد ذلك. وهذا الخطأ شبيه بما يفعله الممثل عندما يستنفد أفضل نبراته وأقواها، في بدء حديث طويل، ثم يعجب للسر في أنه لم يعرف كيف يحتفظ بانتباه النظارة.

منحنى اهتمام نموذجي

يبين ارتفاع الخط التغير في ارتفاع اهتمام النظارة طيلة عرض المسرحية. والخط الثقيل يمثل المنحنى النموذجي، ويمثل الخط المنقط الأخطاء.



شكل ٦-٢

(أ) فترة هدوء: لا تحاول خلق اهتمام كبير خلالها.

(ب) التقديم: ويكون عادةً مملًا. يجب إثارة الاهتمام صناعيًّا بواسطة اللمسات.

(ج) يبدأ الاهتمام الحقيقي بالمسرحية هنا. وعادةً يكون هذا في نقطة محدودة، ويجب على المخرج أن يرعاها بعنايته. وغالبًا ما تتفق ودخول بطل المسرحية.

(د) دعمت العناصر الدرامية في هذه المرحلة أكثر مما يستلزم موضعها في المسرحية. ونتيجةً لذلك تبدو بقية الفصل مملة بالتقابل.

(هـ)، (ط)، (ك)، (ص) مواضع سدول الستار. لاحظ أن الاهتمام يرتفع دائمًا عند نزول الستار، وأن المشهد التالي يبدأ في نقطة أكثر انخفاضًا، وهناك انخفاض في منحنى الاهتمام بين الفصول كما في هـ، ط أكثر من الانخفاض بين مشاهد الفصل الواحد (كما في ك).

(و) انخفاض حاد في الاهتمام عقب مرحلة درامية. يحدث مثل هذا الانخفاض عادةً عند مغادرة شخصية هامة للمسرح.

(ح) بناء مستمر طويل. لاحظ أن الارتفاع في الاهتمام أقل حدةً مما يحدث عندما يتزايد الاهتمام على هيئة موجات.

(ي) بلغت ذروة المشهد بسرعة أكثر من اللازم. وهذا يفقد الاهتمام في بقية المشهد. في هذه الحال، كما يجب خفض التوتر عند ي لتعويق فترة الإثارة الدرامية إلى لحظة نزول الستار.

(ل) ارتفاع الذروة الرئيسية في المسرحية العادية.

(م) ارتفاع الذروة الرئيسية في المسرحية القاتمة.

(ن) ارتفاع الذروة الرئيسية في الكوميديا الرقيقة.

(س) مرحلة توتر صاعد عقب الذروة الرئيسية. وبدونها يفقد الجمهور اهتمامه وتصبح النهاية فاترة. وعندما تحدث الذروة الرئيسية في آخر المسرحية، لن تكون هناك ضرورة لهذا البناء الإضافي.

أما إذا أتت الذروة الرئيسية مبكرًا، كما يحدث في بعض مسرحيات شكسبير، فلا بد من تدبير كثير من البناءات الإضافية للاحتفاظ بالاهتمام على أشده حتى نزول ستار الختام. وإن أكثر المسرحيات إثارة لا تستطيع المحافظة على حماسة النظارة من أول بدء التمثيل إلى آخره. فالتوتر الطويل يجهد النظارة؛ لذا يجب أن تترك لهم فترات للاسترخاء. كما أن المشاهد المثيرة تبدو أكثر إثارة عند مقارنتها بفترات الهدوء النسبي. ويجب ألا يضفي على مشاهد التوتر التي ترد في بدء المسرحية مزيدًا من الإثارة، وإلا جاءت المشاهد الأخيرة فاقدة لذراها، وتحولت إلى مطبات.

(٤-٢) التحفظ conservation

التحفظ على استمتاع النظارة، أو إمتاعهم، هو فن بدء البناء منخفضًا، والهبوط كلما أمكن، واجتناب الإسراف المبكر في الإمكانيات الحرفية. إنه أشق بكثير من البناء، ويجب أن يولى العناية المناسبة.

(٤-٣) وسائل التحفظ methods of conservation

حدد موضع الذروة الرئيسية، وأهم الذرى الصغرى، وقرر ارتفاع كلٍّ منها. ضع إشارة على المسرحية عند النقط التي ينبغي أن يبدأ عندها الإعداد الأدائي لكلٍّ منها، واجعل وسائل البناء الحرفية مناسبة لطول المشهد، ولا تسمح لنفسك بالسباق. فإذا شغل المشهد ثلاث صفحات، وكانت الحركة الوحيدة الممكنة هي من أعلى الوسط (ع و) إلى أسفل اليمين (س ي)، كما في رقم ٤ شكل ٩-١، وجب ألا تصل إلى «س ي» قبل منتصف الصفحة الثالثة. قد يحتاج إنجاز هذا إلى شيء من الحذق لكيلا تحس بأنك تسمرت في مكانك بينما يحثك كل شيء على التقدم. فلا شيء أسوأ من وصولك إلى أقصى موضع لك قبل الميعاد المحدد، ثم تشعر بعد ذلك بضرورة التقدم في حين لا يوجد لك مكان تتقدم فيه.

ابحث في أثناء البناء عن كل الفرص الممكنة لخفض التوتر أو خفض أحد عناصر الإخراج. وغالبًا ما يكون العثور على المواضع التي يتناسب معها مثل هذا التقهقر عسيرًا، ولكن يجب البحث عنها بجد ومثابرة.

(٤-٤) التشويق suspense

التشويق suspense، تأثير آلي وليد الهيمنة البارعة على منحنى الاهتمام. فعندما تقترب ذروة ما، يدرك ذلك المتفرجون ويودون الإسراع لمقابلتها ... ولكن بدلًا من وصولها في الوقت المتوقع فإنها تتأخر. ومحض تأخير الذروة يسبب ملل النظارة؛ لذلك يحشد المخرج في كل فترة تأخير ذروةً صغرى. وأخيرًا يسمح للذروة الحقيقية بالمجيء. ويختلف عدد الذرى الكاذبة اختلافًا كبيرًا؛ إذ ربما شمل التشويق مشهدًا قصيرًا، أو ربما امتد فشغل الجزء الأكبر من المسرحية.

(٤-٥) شكل منحنى الاهتمام shape of the interest curve

لا يتشابه منحنى الاهتمام في مسرحيتين، ولكن المقترحات الآتية تنطبق على جميعها:

(١) لا تحاول أي بناء في الثلاث أو الأربع الدقائق الأولى؛ إذ إن المتفرجين لم يستقروا بعد في أماكنهم، ولم تألف أسماعهم جرس الصوت في المسرح (كما في أ بالرسم البياني، ص١٣٦).

ابدأ أول صعود بعد فترة الإعداد (ب).

(٢) غيِّر من زمن كل موجة.

(٣) يجب أن يتصعد الاهتمام عند نزول الستار (هـ، ط، ك، ص). وإذا لم يكن المؤلف قد راعى ذلك في المسرحية بعبارات مناسبة، وجب على المخرج أن يخلق لمسة قوية بدرجة تكفي لإحداث «الضربة» الأخيرة.

(٤) أخِّر الذروة الرئيسية (ل) بقدر الإمكان حتى تتحاشى الملل الناجم عن فعل هابط. ويحسن في المسرحيات القديمة حذف جزء كبير من الحوار بعد الذروة الرئيسية.

(٥) مشاكل الإخراج

يلتقي المخرج بآلاف من المشاكل في كل مسرحية، ابتداءً من ترجمة المسرحية ككلٍّ إلى طريقة إلقاء كلمة في الحوار. وعلى الرغم من كل هذه المهام الجسيمة التي تستلزم يقظة وانتباهًا فقد يضيع كثير من الوقت في أمور تافهة. وتأتي ليلة الافتتاح ولا يزال عديد من المشاكل الرئيسية بدون حل. وخير طريقة للتغلب على ذلك هي أن تعمل قائمة بخمس عشرة أو عشرين مشكلة، وترقمها حسب ترتيب أهميتها. وليست أهمية المشكلة في صعوبة حلها، بل في طريقة اعتراضها سير المسرحية. وإذا تساوت عدة مشاكل في الأهمية، فابدأ بالتي تشغل حيزًا أكبر، فمثلًا تأتي المشكلة التي تشغل جميع الفصل الثاني قبل التي تتضمن نهاية الفصل الثالث. فإذا حللت نصف هذه القائمة، فاعمل قائمة أخرى بما تبقى وأضف إليها مشاكل جديدة، ورقمها بأرقام جديدة حسب ترتيب أهميتها أيضًا. فإذا سِرت على هذه الطريقة، أمكنك حل جميع مشاكلك الهامة (وهذا لا يعني حل جميع المشاكل). وعلاوة على ذلك فإنك بهذا تتجنب كثيرًا من الأخطاء الشائعة التي يقع فيها المبتدئون، بأن يضيفوا بعض اللمسات إلى المشاهد السلسة السير، بدلًا من تصحيح أخطاء المشاهد المتعثرة. ولا ينبغي عندما تعمل قائمتك أن تختصر المشاكل إلى ملاحظات مقتضبة، وإنما يلزم أن توضح كل مشكلة بالتفصيل. فالمشاكل المكتوبة تكون كاملة المعالم بحيث يسهل حلها، بينما لا يوجد حد لغموض الملاحظات التي تعتمد على الذاكرة.

(٥-١) لا تتهرب من المشاكل never dodge problems

المشكلة دليل على وجود خطأ ما. وما لم تتوصل إلى حل المشكلة فلن تفهم هذا الخطأ، بل وقد تجد نفسك تفكر في مشكلة مختلفة. فإذا تعودت أن تقابل المشاكل رأسًا دون تهرب، فستُدهش للنسبة العالية من الفوائد غير المتوقعة التي تحصل عليها؛ فكثيرًا ما يكون حل مشكلة بسيطة في أحد الفصول سببًا في توضيح مشكلة عويصة في فصل آخر.

الفصل السابع

توزيع الأدوار

يجب أن يراعى في توزيع الأدوار مصلحة الجمهور، لا أن يُتخذ وسيلة لمحاباة الممثلين أو رشوتهم.

(١) الأعمال الأولية

إذا كنت تريد اختيار أفضل الممثلين لديك لكل دور، وجب أن تبدأ عملية توزيع الأدوار بعد عقد الاختبارات مباشرةً.

(١-١) الصلاحية qualifications

تتوقف صلاحية الممثل لدور بعينه على ملاءمته لذلك الدور أكثر من مقدرته الحرفية في التمثيل، كما تتوقف صلاحية المفتاح لقفل خاص على موافقته لذلك القفل نفسه أكثر من نوع المعدن الذي صُنع منه المفتاح؛ فقد تكون شخصية الممثل المسرحية تكرارًا لشخصيته اليومية، أو قد تكون مخالفة لها. وزيادة على ذلك قد تتغير شخصيته المسرحية من دور إلى دور، حتى ولو تشابهت الأدوار في ظاهرها. وما يهمنا هو الأثر الذي يستطيع الممثل إحداثه في النظارة في ذلك الدور بعينه. فإذا مثَّل دور روميو، وجب أن ينال عطفهم واهتمامهم ويجعلهم يشعرون بأنه عاشق متيَّم عنيد في حبه. وإذا مثَّل دور أياجو Iago، وجب أن يتحاشى عطفهم ويجعلهم يؤمنون بميله إلى الشر من أجل الشر نفسه. وآَمَنُ طريقة هي جعل الممثل يقرأ ويمثل أحد مشاهد الشخصية المرشح لها. ولحسن الحظ يستطيع المخرج بقليل من الخبرة أن يحصل على نتائج مؤكدة بهذه الطريقة.

(١-٢) لجنة توزيع الأدوار casting committee

يصل الممثل إلى التأثير في نظارته إلى حد كبير عن طريق الاستجابة empathy. ولكثير من الممثلين تأثيرات استجابة مختلفة في مختلف النظارة — وخصوصًا فيما يتعلق بعامل الجنس — وهذا يفسر لنا سبب تأثير بيت دافيز Bette Davis وروبرت تايلور Robert Taylor في السيدات أكثر من الرجال. ولا ينبغي أن يعتمد المخرج على رأيه الشخصي أو يستأثر بحكمه، بل يجب أن يشرك معه عددًا من الأفراد المختلفي الجنس والسن والذوق. ويطلق على هؤلاء اسم «لجنة توزيع الأدوار».

(١-٣) المرشحون candidates

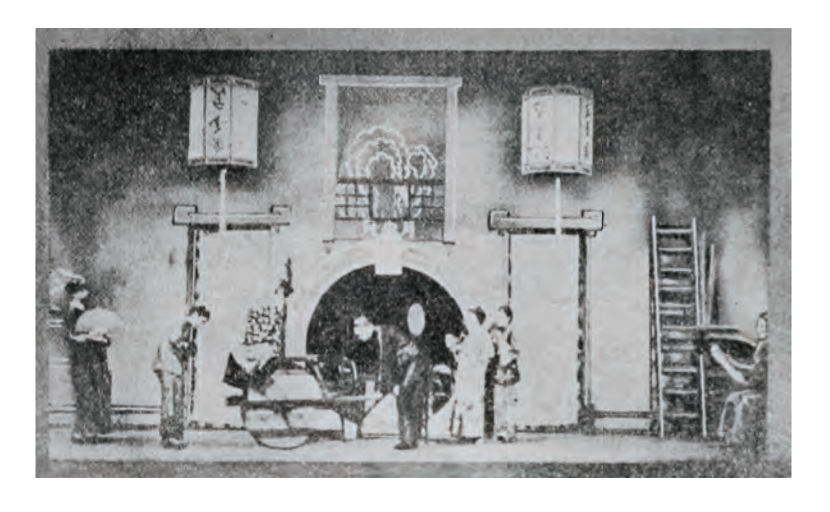
يجتمع المخرج بلجنة توزيع الأدوار قبل موعد الاختبار بأسبوع، ويقررون احتياجات كل شخصية في المسرحية. وتدون مقترحات كل عضو من أعضاء اللجنة، وتعد قائمة بالمرشحين لكل دور، ويخطرون بموعد ومكان عقد الاختبار. ويمكن بالإعلان على صفحات الجرائد، وفي إعلانات الحوائط، الحصول على مزيد من المرشحين. ويشدد على أعضاء اللجنة بالبحث عن المواهب، ولا سيما للأدوار التي يبدو ضعف المرشحين لها.

(١-٤) النصوص scripts

على المخرج أن يختار المشاهد التي سيجري عليها الاختبار قبل الموعد بمدة كافية. والمشاهد التي يشترك في حوارها من أربعة إلى ثمانية أشخاص بالتساوي مشاهد مفيدة، وكذلك المشاهد المشتركة بين الشخصيات النسائية الرئيسية؛ لأن هذه الأدوار تجذب كثيرًا من المرشحات.[١]

ويجب أن تظهر كل شخصية رئيسية مرة على الأقل في المَشاهد المختارة. أما الأدوار الصغيرة التي ليس لها أكثر من بضعة سطور مبعثرة في المسرحية، والتي تسمح بتساهل في الترجمة حتى لتعدل ملامحها بحيث تناسب الممثل، فتوزع على من يفشل من الممثلين في الحصول على دور رئيسي. وإذا كانت صفات الشخصية لأي دور بسيط تؤثر في معنى المسرحية، وجب توزيعه بنفس الاعتناء الذي يراعى في توزيع الأدوار الرئيسية.

[١] معظم فرق الهواة في الخارج تغلب فيها العناصر النسائية على العناصر الرجالية. (المراجع)



شكل ٧-١: «السترة الصفراء»، المسرح الصغير بهاوستون، تكساس: هذا المنظر من تصميم نورمان زيلمان: هذا المنظر يمثل مسرحًا صينيًّا. وهو منظر يحفل باللمسات. لاحظ:
(١) اللمسة الفكاهية لركوب عربة يد.
(٢) لمسة الملحقات في استخدام عجلة مصمتة للعربة.
(٣) لمسة التصميم في استخدام الكتابة الصينية.
(٤) لمسة الشخصية في موضع كل شخصية.
(٥) لمسة خطة الإخراج في استخدام عامل للملحقات على يسار المسرح تعتبره التقاليد الصينية غير مرئي.

(٢) الاختبارات

تنقسم الاختبارات إلى قسمين: تمهيدية ونهائية. فتستبعد التمهيدية المرشحين غير الصالحين، وتختصر العدد إلى قدر معقول، كما تعطي المخرج صورة عامة عن مواهب الممثلين. والقرار الوحيد الذي يُتخذ في الاختبارات التمهيدية يتعلق إما باستبعاد الممثل أو استدعائه ثانيةً، ويتم ذلك بإعطاء المرشح بعض سطور قليلة يقرؤها تستغرق خمس دقائق أو أقل. وبما أن عددًا من الممثلين يُختبرون معًا، فيمكن اختبار خمسين مرشحًا في مدة ساعتين تقريبًا.

(٢-١) الاختبارات التمهيدية preliminary

عندما يتقدم المرشح يجب أن يكتب اسمه وعنوانه ورقم تليفونه أحد أعضاء اللجنة بقرب الباب، ويكتب عضو آخر اسم الطالب تحت الدور أو الأدوار التي رُشح لها أو التي يرى الطالب نفسه أنه يليق لها.

وفي أثناء قيد الأسماء، يرتب الإناث استعدادًا للتجربة (البروفة) (كما في ٣ شكل ١٦-٣).

بعد ذلك يلقي المخرج كلمة قصيرة:

(١) يدلي فيها بمجمل خطة المسرحية، وبعض التعليقات عن كل شخصية هامة، ووصف المنظر.

(٢) يبين للمرشحين أن القوائم التي عُملت ليست نهائية، وأنه يجوز لكل مرشح أن يجرب تمثيل الدور الذي يهمه. حقيقةً إن بعض الوقت يضيع في هذا الإجراء، ولكنه يقنع المرشحين بأنهم سيلقون اختبارًا عادلًا، كما أنه يظهر المواهب المستترة.

(٣) يشرح عدم ضرورة معرفة المسرحية. فالاستعداد لها مقدمًا يعمل على طمس الصفات الفطرية التي يُبنى عليها الاختيار.

بعد ذلك يعلن المخرج عن المشهد الذي سيبدأ به، وأسماء شخصياته. وينادي أول المرشحين لهذه الشخصيات ويعطي كلًّا منهم نسخة من النص، ثم يطلب منهم أداء المشهد بكل ما فيه من حركة وانفعالات كما لو كانوا في تجربة (بروفة) حقيقية. فيبدأ الموجودون على المسرح في بداية المشهد بالقراءة، في حين ينتظر الآخرون في الأجنحة.

يجب على المرشحين أن يبتكروا حركاتهم وأشغالهم ولا يبدي المخرج اقتراحاته إلا إذا لاقوا صعوبة أو إذا أخطأ أحدهم في تفسير دوره خطأً جسيمًا. وبعد أن يكوِّن المخرج رأيه عن أحد المرشحين، يصرفه ويستدعي غيره ليحل محله في نفس الدور. ويبدأ المرشح الثاني من النقطة التي وقف عندها من قبله. وقد تُستبدل مجموعة بأسرها من المرشحين في وقت واحد. وقد يكرر المشهد أو يختار مشهد آخر. والعادة ألا يقرأ أي مرشح دورًا آخر إلا بعد أن تتاح لكل فرد فرصة قراءة دوره مرة.

(٢-٢) الحكم على كفاية المرشحين judging candidates

يميل المرشحون في الاختبار التمهيدي إلى التجمع في كتلة واحدة فوق المسرح، والقراءة بأقل ما يمكن من التعبير؛ ولذا يبرز المرشح الذي يستطيع تقديم قراءة ملونة، ولو كانت لا تعبر عن المعنى. وهو تفوق لا يستحقه؛ ولذلك يرجأ الحكم على المرشح إلى ما بعد الاختبار النهائي. ويمكن الحكم على كفاية المرشح في الاختبار التمهيدي على أسس ثلاثة:

(١) هل تشع شخصيته؟ أي هل يثير استجابات معينة؟ وهذا يتضح في الحال؛ لأن المرشح الكفء للدور يستلفت الأنظار، أما غير الكفء فيكاد ألا يلحظه أحد. وعلى ذلك يجب استبعاد من لا تظهر مقدرتهم في هذه النقطة دون الالتفات إلى أي اعتبار آخر.

(٢) هل المرشح غير لائق للدور من الناحية الجسمية؟ فلا يستطيع ممثل طوله خمس أقدام ونصف قدم أن يقوم بدور لنكولن، كما لا تستطيع ممثلة وزنها مائتا رطل أن تقوم بدور أوفيليا. ويجوز إدراج المميزات الجسمية الواضحة لصالح الممثل مع عدم المغالاة في ذلك؛ إذ يمكن تصحيح النقص بالزي والمكياج.

(٣) هل المرشح مقنع في الدور؟ فإذا كان يحاول القيام بدور روميو، فهل تقع جولييت في حبه من أول نظرة؟ هل من المعقول أن يقوم بالمبارزة؟ أو هل يمكن أن يتناول السم؟ وإذا كان الدور كوميديًّا، فهل يمكن أن يضحك المتفرجون عندما ينطق بالعبارات المثيرة للضحك؟ فالمرشح الكفء للكوميديا يجب، عند أول قراءته لدوره، أن يثير ولو بعض الابتسام.

بعد انتهاء الاختبارات التمهيدية، يراجع المخرج مقترحاته وملاحظاته على مقترحات وملاحظات أعضاء اللجنة. ولا ينبغي أن يسألهم سؤالًا مثل: «هل نختار جون لهذا الدور؟» بل يكون السؤال: «أتظنون أن جون كان مثيرًا للضحك (أو رومانتيكيًّا، أو أي صفة يتطلبها الدور)؟»

(٢-٣) إعادة الاختبار call-backs

بعد التخلص من المرشحين غير الصالحين، تُعد قائمة بمَن سيُستدعون ثانيةً للاختبار النهائي. وإذا كان هناك أكثر من أربعة مرشحين لدور، يجب استبعاد أضعفهم. أما إذا كانوا اثنين أو ثلاثة فتعطى فرصة للضعفاء. ومع ذلك فلا تختبر مرشحًا إذا ظهر أن السابق له أظهر امتيازًا وتفوقًا لذلك الدور. وقد يُختبر مرشح لأكثر من دور واحد.

ويُستدعى المرشحون للاختبار النهائي بالتليفون أو بذكر أسمائهم في قائمة تُعلَّق في لوحة الإعلانات. وإذا لم يكن هناك مَن يليق لدور، وجب على اللجنة أن تبحث عن مرشحين جدد لذلك الدور. ولا يلزم اختبار هؤلاء اختبارًا تمهيديًّا، بل يُختبرون نهائيًّا فقط مع المعيدين.

(٢-٤) الاختبارات النهائية finals

أول خطوة في الاختبارات النهائية هي التأكد من ملاءمة المرشح لدوره في كل صغيرة وكبيرة، فتختار لذلك المَشاهد الصعبة والمَشاهد المميزة لطابع الدور، ويبدي المخرج كثيرًا من المقترحات ويلاحظ مقدرة المرشح على تنفيذها. وإذا كان الدور مكونًا من عدة أمزجة، وجب أن يقرأ المرشح مشهدًا مثاليًّا لكل مزاج؛ ففي دور «ليدي ماكبيث» مثلًا، يجب أن يقرأ مشهد القتل، ومشهد سيرها وهي نائمة. فأحيانًا يكون الممثل ممتازًا في مزاج وفاشلًا في مزاج آخر. وعلى ذلك ينبغي عدم اختيار أي مرشح لا يجيد جميع الأمزجة المطلوبة. ولا يتحتم أن يظهر المرشح لياقته باستمرار. فإذا أبدى لمعانًا في أحد المواقف، ولو للحظة خاطفة فإنه صاحب موهبة، وعلى المخرج تنميتها في أثناء البروفات.

تتجلى المقدرة على التمثيل في أثناء القراءة، ومع ذلك فيجب اختبار كل مرشح لمعرفة مدى قدرته على جعل صوته مسموعًا في الصف الخلفي من الصالة دون أن تتأثر ميزات صوته، فهذا كله ما تتطلبه الواقعية من المقدرة الحرفية التمثيلية. أما الأدوار العاطفية والأدوار الأسلوبية فتحتاج إلى أكثر من هذا؛ كدقة الحركة، وليونة الإيماءة، وتنوع الصوت، وانطلاق العواطف، وما إلى ذلك. وهذا يستدعي إعداد اختبارات خاصة؛ فمثلًا يعطى المرشح مقطوعة صامتة أو مشهدًا ليقرأه بطريقة مخصوصة، وإذا احتاج الأمر إلى الغناء أو الرقص أو القيام بحركات بهلوانية، كان من الأفضل عقد جلسة خاصة للاختبار. وكل ممثل عليه أن يُظهر أجزاءً من جسمه، يجب اختباره وهو يرتدي سراويل قصيرة أو لباس الاستحمام.

لا يتحتم أن يلائم المرشح دوره فحسب، بل وسائر ممثلي المسرحية. فلا يجب استخدام الممثلين المتشابهي الوجوه أو الصوت في نفس المسرحية الواحدة. كما ينبغي أن يكون البطل أطول قامة من البطلة، وألا يظهر المهزوم في شجار قوي العضلات … إلخ.

وعند الاختبار النهائي يجب الاهتمام بمقترحات لجنة الاختيار، وعلى أية حال فالكلمة الأخيرة للمخرج.

(٢-٥) الاختبارات الإضافية supplementary tryouts

قلَّما تُسفر الاختبارات النهائية عن استكمال هيئة التمثيل اللازمة؛ إذ يبقى عادةً دور أو دوران لا يوجد مَن يصلح لشغلهما، وقد يكون أحدهما من الأدوار الرئيسية.

حدث ذات مرة أنني ظللت أُجري البروفات مدة أسبوعين، والمسرحية ينقصها ممثل الدور الرئيسي. وعلى ما في ذلك من مضايقة، إلا أنه على أية حال خيرٌ من إسناد الدور إلى ممثل لا يليق له. ويُختبر من يُفتح لهم الباب بعد الاختبارات النهائية، فرديًّا أو في البروفات الجارية؛ فيُعطى الطالب نسخة من المسرحية، ويقوم بالتمثيل كما لو كان الدور له. وإذا لزم الأمر اختبارًا خاصًّا (في مشهد لم تبلغه البروفات بعد) أمكن اختباره فيه على حدة.

يُعطى الطالب في الاختبار الشخصي مشهدًا، ويُطلب منه قراءته على انفراد حتى يلم به، ثم يُطلب منه تمثيله وقراءة عباراته بصوت مرتفع مع التغاضي عن عبارات غيره أو قراءتها بصوت منخفض. وعادةً يستدعي الموقف أن يساعد المخرج الطالب بالتشجيع أو بالمقترحات، ولكن لا ينبغي له قط أن يقرأ الأدوار الأخرى بنفسه، وإلا فقدَ قدرته على النقد. وغالبًا ما يكون الاختبار الشخصي الذي يُعقد بعناية في نفس دقة الاختبارات العادية، غير أنه يستغرق وقتًا أطول (نصف ساعة على الأقل)، كما أنه يُجهد كلًّا من الممثل والمخرج.

الفصل الثامن

التشكيلات

يجد المخرج عادةً أنه من الأوفق له أن يخطط أفعال المسرحية في سلسلة من التشكيلات أو اللوحات كصور الأفلام الهزلية (انظر شكل ٥-١). وكلما تقدمت «البروفات» اندمجت التشكيلات بعضها في بعض مع الحركة حتى تصبح وحدة متصلة لا انفصال في مفرداتها وجزءًا لا يتجزأ من انسيابية المسرحية. ويجب أن يعبر كل تشكيل عن الموقف الذي يمثله بوضوح لكي يتمكن النظارة من متابعة الخيوط الرئيسية للمسرحية حتى ولو فاتتهم بعض ألفاظها (تذكر السيدة العجوز الصماء). لاحظ أن كل تشكيل في شكل ٥-١ يمثل الكلمات التي يمكن أن تُستعمل في التعبير عن الموقف تمثيلًا مطابقًا. فالشخص أ (رقم ١) «يجد ب، ج معًا»، وفي رقم ٢ «يواجه» ج الشخص أ، في حين «تتراجع» ب خلف ج، وهكذا … فإذا كان لديك مشهد «تتدخل» فيه «امرأة أخرى» بين البطل والبطلة، فرَتِّب التشكيل بحيث تتدخل بينهما فعلًا. وإذا كان هناك شخصان في «طرفَي النقيض» من مسألة ما، فحاول أن تجد شيئًا يرمز إلى هذه المسألة، ثم ضع الشخصين على طرفيه المتقابلين. ومهما غاليت أو أوضحت في الرمز فلن تكون فعاليًّا أو موضحًا أكثر من اللازم بالنسبة للسيدة العجوز الصماء الجالسة في الصف الخلفي، على شرط إيجاد الدافع المناسب لموضعَي الشخصين.

(١) آلية الفعل

يُشترط في التشكيل أن يتناسب والآلية الأساسية للفعل. فإذا أراد عاشقان أن يجتمعا في قبلة، فلا ينبغي أن يكونا على جانبين متقابلين من المسرح. وإذا كان على شخص أن يعزف على البيانو، وجب أن يسمح له التشكيل بالجلوس على كرسي البيانو. وإذا كان على شخص أن يلقي جملته الأخيرة ثم يخرج، لزم أن يقف بقرب الباب ليتحاشى فترة

صمت قد تكون غير مستحبة وهو يجتاز الطريق إلى الباب. إن احتياجات الآلية التي من هذا القبيل حيوية رغم أنها كثيرًا ما تتضارب مع العوامل الأخرى الواجب مراعاتها في تنسيق التشكيلات.

(٢) اختيار المناطق

لكل منطقة من مناطق المسرح خصائصها (انظر شكل ٢-٣)، وتؤثر هذه الخصائص، إلى حد ما، في المشاهد التي تُمثَّل في مناطقها، بدرجة قد تبدو عجيبة في أول الأمر، ولكن من السهل ملاحظتها إذا ما وجهت إليها. وبقدر ما تسمح آلية الفعل، ينبغي تنسيق كل تشكيل في المنطقة التي تصلح أكثر من غيرها لإبراز مميزاته الجوهرية.

(٢-١) خصائص المناطق qualities of each area

(١) تختلف مناطق المسرح في قوتها الكامنة من اليمين إلى اليسار (انظر شكل ٢-٣). وهذا يعني أنه إذا وقف شخصان في ناحيتين متقابلتين، فمع فرض تعادل العناصر الأخرى، يكون الشخص الواقف في المنطقة اليمنى أقوى من الواقف في منطقة الوسط أو اليسار.

(٢) مناطق أعلى المسرح نائية عن المتفرجين؛ وبذا تكون فاترة وبعيدة.

(٣) المناطق القريبة من حوائط المنظر رقيقة وتتسم بالألفة، بينما أسفل الوسط الذي يُعتبر منعزلًا عن المنظر يتسم بالخشونة.

(٤) المناطق اليسرى أشد فتورًا من اليمنى لسبب ما، وكثيرًا ما توحي بشيء من الكآبة.

فإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى جميع هذه العناصر، كان لمناطق المسرح الخصائص الآتية:

أعلى اليسار: رقيق وناءٍ وضعيف، ويُستعمل للمشاهد غير الهامة. وهو أكثر ملاءمة للمشاهد المروعة لأنه يخفف من حدة الذعر، وكذلك لمشاهد الأشباح إذ يضفي عليها صفات عالم غير هذا العالم.

أعلى اليمين: يشبه أعلى اليسار ولكنه أقوى، ولا يلائم مشاهد الفزع والأشباح بدرجة المنطقة السابقة. وكثيرًا ما تُمثَّل فيه المشاهد القليلة الأهمية.



شكل ٨-١: «ماضي بوميروي»، المسرح البلدي بهاريسبورج، بنسيلفانيا: من تصميم هيننج نيلمز: يجب تحاشي التماثل الواضح حتى ولو كان في أبسط التشكيلات إلا إذا تطلبه أسلوب المسرحية. لاحظ تنوع المسافات بين الأشخاص. ويعتمد نجاح هذا التشكيل على كون السيدة الجالسة على الأريكة تتجه بركبتَيها في ناحية، وتدير رأسها في ناحية أخرى. فهذا الوضع يجعلها حلقة اتصال بين الفتاة الواقفة على يمين المسرح وبقية الشخصيات. لاحظ أيضًا التقابل بين الشخصيات في النوع والحجم.
(انظر رقم ١ في شكل ١٦-٣.)

أسفل اليمين: أليف ودافئ وقوي، وملائم جدًّا لمشاهد الحب، ومشاهد العطف والإنسانية. وغالبًا ما توضع فيه المدافئ؛ لما فيه من إيحاء قوي ب «الاستئناس».

أسفل اليسار: أليف كالمنطقة السابقة، ولكنه أضعف وأكثر فتورًا. ويُستعمل في مشاهد الحب الثانوية، ويناسب بصفة خاصة مشاهدَ الأسرار والفضائح والغيرة والمؤامرات.

أعلى الوسط: بعيد وفاتر، ولكنه قوي. وهو منطقة جيدة جدًّا لبدء المشاهد الهامة التي سوف تنتقل فيما بعد إلى أسفل المسرح.

أسفل الوسط: قوي وفاتر، وعارٍ، ويتوافر له التأكيد. يُستعمل للمشاهد التي تتقابل فيها قوى المسرحية وجهًا لوجه. ويجب أن يقتصر استعماله على هذا الغرض.

ويمكن موازنة الخصائص الطبيعية بعناصر أخرى. فمثلًا تعمل المنصات في أعلى اليسار أو أعلى اليمين على زيادة القوة والتأكيد في هاتين المنطقتين.

وإذا ما شغلنا عددًا من هذه المناطق، فإننا نهتم فقط بالمناطق التي يقف فيها أشخاص المسرحية الرئيسيون. وإذا شغل الأشخاص الرئيسيون منطقتين أو أكثر، ضعف تأثير كل منطقة منها لدرجة يمكن معها إهماله.

(٣) العلاقات

يجب أن تبين التشكيلات علاقة كل شخص بالآخر، وكذا علاقته بكل جسم رمزي على المسرح. وعلاوةً على ذلك فيجب مراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائيًّا نحو مركز الاهتمام. ويمكن إحداث ذلك في التشكيلات الصغرى عادةً بأن ينظر الأشخاص الصامتون إلى وجه المتكلم أو إلى أي نقطة هامة أخرى. غير أن الوتيرة الواحدة تتجلى في هذه الطريقة إذا كان التشكيل كبيرًا، وعلى ذلك يجب أن يشيح شخص أو اثنان بوجهَيهما عن مركز الاهتمام، فينظرا إلى الأشخاص المتجهين بأبصارهم نحو ذلك المركز. ومن المستقبَح عادةً أن يبتعد شخص ببصره كليةً عن المجموعة، كما تفعل الفتاة الواقفة على يسار المسرح في شكل ٥-٢. فإذا حجبت الفتاة بإصبعك ونظرت إلى الشكل وجدته عظيم التأثير جذابًا … ونرى في ذلك الشكل أن كل شخص ينظر إلى الرجل الواقف، ما عدا الشخص الجالس على الأريكة فإنه ينظر نحو الرجل الجالس في القسم الأيمن القريب الذي ينظر بدوره إلى الشخص الواقف. وبهذه الطريقة يوجه نظر الجمهور نحو مركز الاهتمام إن هو تحول بعيدًا عنه.

وإذا كان مركز الاهتمام خارج المسرح، فيمكن جذبه إلى المسرح بأن ينظر إليه شخص من أشخاص المسرحية، كما نشاهد في شكل ٥-٢؛ إذ تنظر الفتاة الواقفة على يسار المسرح خلال الباب الجانبي إلى خارج المسرح. وفي مثل هذه الحال، إما:

(١) أن يركز كل فرد بصره على الشخص المتجه بنظره إلى خارج المسرح. أو:
(٢) ألا يكون هناك مركز للاهتمام بين المجموعة.

ومن الأمور السيئة الأثر دائمًا، وجود مركزي اهتمام في وقت واحد؛ إذ لا يستطيع المتفرجون أن يلتفتوا إلا إلى نقطة واحدة في أية لحظة.

(٤) التأكيد في التشكيلات

توزيع التأكيد (انظر [الفصل الخامس: التعبير عن القيم – القيم العقلية])، عنصر هام جدًّا في التشكيلات. وهناك صورة كثيرة من التأكيد يمكن استعمالها في هذا المجال. وقد يساعد بعض هذه الصور بعضها الآخر، وقد يتضارب معه، ووظيفة المخرج هي أن يُحدث توازنًا فيما بينها حتى يحصل على النتيجة التي يريدها.

(٤-١) التأكيد بالمناطق emphasis of area

يلقى الشخص الواقف في منطقة أعلى اليسار أقل اهتمام من النظارة. أما الواقف أعلى اليمين فأكثر تأكيدًا، ويليه الواقف أسفل اليسار. وأما أعلى الوسط وأسفل اليمين فمتعادلان تقريبًا. ويُعتبر أسفل الوسط أكثر مناطق المسرح تأكيدًا.

(٤-٢) العلاقة بالنظارة relationship to audience

كلما كانت علاقة أحد أشخاص المسرحية بالنظارة وثيقة، زاد اهتمامهم به. ويمكن الحصول على هذه العلاقة بالوسائل الآتية:

(١) الاقتراب من النظارة.
(٢) الاستدارة نحو النظارة.

والاستدارة أعظم تأثيرًا من الاقتراب. ففي رقم ٤ بشكل ٢-٦، نجد كلًّا من الشخصيتين تصنع نفس الزاوية مع النظارة؛ ولذا كانت السيدة أكثر تأكيدًا لأنها في أسفل المسرح. ورغم ذلك فعادةً ما تضطر الواقعية الشخص الواقف أسفل المسرح إلى أن يستدير نحو الشخص الواقف أعلاه، كما في رقم ٣ بنفس الشكل. وهنا نجد الرجل أكثر تأكيدًا لأنه يواجه الجمهور تقريبًا، على حين لا تواجههم السيدة إلا بجانب وجهها. ورقم ٢ شكل ١٤-٧ يبين ترتيب التأكيد النسبي للزوايا التي يصنعها الممثلون مع المحور الرأسي. فنجد الشخص «و» أكثر تأكيدًا من الشخص «ح»؛ لأن الممثل يتجه بالعرض أعلى محور المسرح. ويُسمى الاتجاه نحو النظارة بـ «الاستدارة إلى الخارج»؛ أي خارج نطاق خشبة المسرح، والاتجاه بعيدًا عنهم بـ «الاستدارة إلى الداخل» Turning in؛ أي داخل نطاق خشبة المسرح.

تستطيع أية شخصية في المسرحية أن تنقص علاقتها بالجمهور؛ إما بالاتجاه بعيدًا عنهم، وإما بإمالة الرأس إلى فوق أو إلى تحت (انظر رقم ١ بشكل ١٤-٧). فأقوى أثر للوضع (ج) هو عندما ينظر الممثل إلى «البلكون» (إن كان بصالة المسرح بلكون)، أو إلى نحو ثلاث أقدام فوق رءوس الصف الخلفي للنظارة إذا كانت صالة المسرح مكوَّنة من طابق واحد.

(٤-٣) الارتفاع elevation

علو رأس الشخصية يزيد من تأكيدها. ويوضح الصف الثالث من شكل ٦-١ كيف ترتفع درجة التأكيد بارتفاع قامة الممثل.

(٤-٤) العزلة isolation

نحصل على صورة قوية من صور المقابلة إذا عزلنا شخصًا ما عما يحيط به من أشياء. ويرجع بعض قوة التأكيد في منطقة أسفل الوسط إلى عزلتها عن حوائط المنظر. ويمكن عزل شخص بوضعه وحده وتكتيل الآخرين في مجموعة أو مجموعتين، ومع ذلك فلا ينبغي الإقدام على هذا العمل إلا إذا رأينا العلاقات بين أشخاص المسرحية.

لا تتبع طريقة إيثيل باريمور Ethel Barrymore في الحصول على التأكيد بالعزلة في مشهد وفاة، بجعل أقرباء المحتضر الحزانى يتجنبون الناحية كما لو كانت مريضة بالجدري.

وكذلك يمكن العزل بفصل الشخص عما يحيط به بوساطة إطار، كباب في الحائط الخلفي للمنظر مثلًا.

(٤-٥) الألوان colors

تميل الألوان الخفيفة الزاهية إلى زيادة التأكيد أكثر من القاتمة والدكناء.

(٤-٦) الحجم size

ضخام الأجسام أكثر تأكيدًا من النحاف. وذات مرة استبدلت ممثلًا ضخمًا بآخر أقل منه بنية، فانقلب تأكيد المسرحية كله رأسًا على عقب.

(٤-٧) التقوية support

قد يحصل شخصٌ وسط تشكيل ما على التأكيد، لا عن طريق التقابل فحسب، بل وعن طريق التقوية أيضًا. فإذا ركَّز أفراد تشكيل ما أبصارهم على مركز الاهتمام الرئيسي، أمدُّوه بقوة تعمل على تأكيده وإبرازه. وهذا النوع من التأكيد ذو فائدة عظمى في تحويل انتباه النظارة بسرعة من موضع إلى آخر.

(٤-٨) التكرار **repetition**

يكون الشخص الواقف في فتحة باب محملًا بالتأكيد، ليس فقط لأنه محاط بإطار، ولكن لأن امتداد جسمه يتكرر في خطوط قوائم الباب. ويمكن إحداث مثل هذا التأثير بطريق التكرار بأن يتبع أحدَ الضباط حارس أو حارسان.

(٤-٩) الحجم المستعار **borrowed size**

قد نزيد في حجم شخص بأن نربط بينه وبين شخص آخر. فعندما يتكئ شخص على قطعة أثاث، أو حتى يلمسها، فإنه يضيف التأكيد المنبعث من حجمها إلى حجمه (لاحظ الشخص الأوسط في شكل ٥-٢). وهذه الزيادة في تأثير الحجم تعوض ما قد يُفقد بسبب العزل.

(٥) التغطية

إذا اختفى شخص أو شيء وراء آخر قيل إنه «تغطَّى»، وعادةً يفقد الشيء المغطى قوة تأكيده. ويلجأ المخرج في بعض الأحوال إلى تغطية الأشياء عمدًا عن النظارة، كتغطية أثر السكين أو الخنجر في حالة القتل؛ لكيلا يلحظ المتفرجون أن الجرح غير حقيقي، أو لتخفيف أثر الذعر.

عندما يتكلم الممثل، فعادةً تكون شفتاه مركز الاهتمام، ويجب أن تظهر حتى ولو كان يأكل أو يشرب أو يدخن أو ينتحب أو يتكلم في التليفون أو يتعانق. وفي مثل هذه الحالات، قد يغطي الممثل فمه في فترات الصمت على أن يُظهره عند الكلام، أو يتخذ وضعًا يجعل الفم ظاهرًا (كما في شكل ٨-٤).

والممثل الذي يستدير بعيدًا عن المتفرجين بزاوية تزيد على ٩٠° يتغطى وجهه على الفور. وإذا كان يتكلم في الوضع الموضح في و، ح (شكل ١٤-٧) قيل إنه «يتكلم صوب أعلى المسرح». وإذا تكلم في أي وضع آخر قيل إنه «يتكلم صوب أسفل المسرح». وللكلام صوب أعلى المسرح عدةُ مساوئ، أهمها:

(١) يكتم الصوت لدرجة تستلزم زيادة الإيضاح في النطق حتى يكون الكلام مفهومًا.

(٢) إذا لم يبصر النظارة شفتَي المتكلم عسر عليهم تحديد المتكلم.

(٣) عندما يدير الممثل ظهره يفقد قوة تأكيده في الوقت الذي يكون في أشد الحاجة إليها.

وليست هذه المساوئ خطيرة عندما تكون الأفعال تكرارًا للألفاظ؛ فمثلًا يقول الممثل: «تفضل سيجارة»، ويمد يده في نفس الوقت بعلبة السجاير ... والكلام صوب أعلى المسرح مفيد عمليًّا إذا لم يكن من المتوقع أن يفهم النظارة معنى الألفاظ، أو كانت مما لا يهمهم أمرها. ويحصل هذا في هتافات الجماهير، أو عندما يكون المتكلم في سَورة غضب، أو يتكلم بلغة أجنبية، أو يكرر عباراته عدة مرات.

(٥-١) التغطية – (أ) دافع الاستدارة إلى أعلى

في أغلب المواقف، تكون المشاكل التي تترتب على الكلام صوب أعلى المسرح عسيرة، لدرجة أنه يكون من الأوفق عمل الترتيب اللازم لكي يلقي الممثل كلامه صوب أسفل المسرح (على الأقل في وضع جانبي). وتنحصر الصعوبة هنا في إيجاد الدافع لاستدارة الممثل نحو أسفل المسرح، أو التغلب على باعث طبيعي لدى الشخصية للاتجاه نحو أعلى المسرح. ويكون هذا بإحدى الوسائل المذكورة بعد. ومثل هذه المشاكل شائعة الحدوث، فيجب على كلٍّ من الممثل والمخرج أن يعرف كيف يتصرف فيها.

إيجاد الدافع عن طريق التشكيل grouping for motivation

صمم تشكيلاتك، بقدر الإمكان، وأنت تفكر في الدوافع. ومعنى هذا أن يكون كل متكلم قريبًا من أعلى المسرح بالقدر الذي عليه محدثه. وإذا كان على شخص أن يقول أغلب كلمات المشهد، وجب أن يتاح له موضع في أعلى المسرح (انظر رقم ٣ شكل ٨-٢). وإذا تساوى شخصان في مقدار الحوار، وجب أن يكونا على نفس المحور المستعرض (انظر ب في شكل ١٦-١).

مخاطبة الشخصية السفلى على المسرح speaking to character farthest downstage

عندما يُوجَّه الكلام إلى فرد في مجموعة، أو إلى المجموعة بأسرها، ينبغي للمتحدث أن يواجه الشخصية التي تكون أكثر اقترابًا من أسفل المسرح. وعلى هذا الأساس، يجب أن

تعتبر الأشياء المتخيَّلة التي تواجهها الشخصية خارج المسرح قريبة من المقدمة بالقدر الذي يسمح للمتحدث بالاستدارة صوب الجمهور (كما في رقم ٧ شكل ١٦-١).

الاستدارة بعيدًا turning away

يلجأ مَن يجرح شعوره، ومن يلحقه خزي أو خجل، إلى إدارة ظهره لمن يتحدث إليه. فإذا وُضع أمثال أولئك الأشخاص أسفل المسرح، استطاعت المجموعة كلها أن تستدير صوب المتفرجين (كما في رقم ٥ شكل ٥-١).

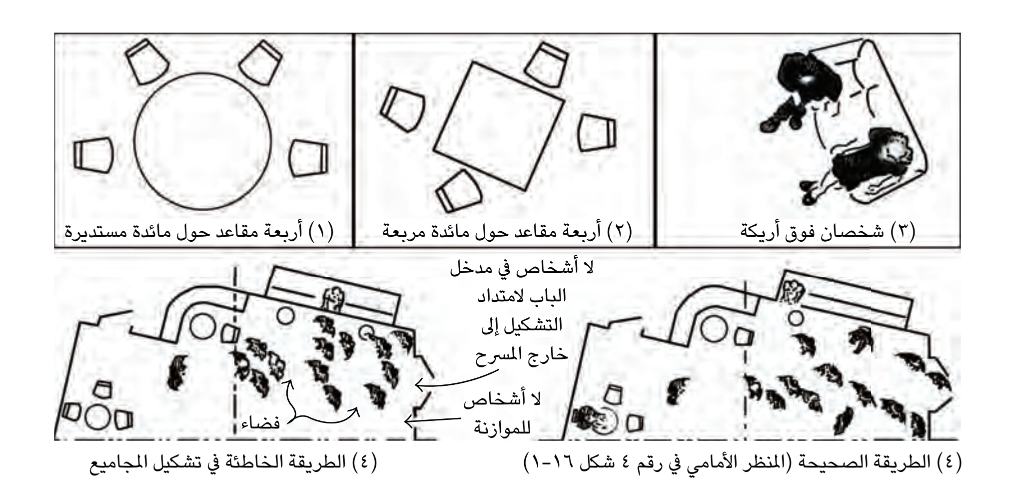
الدوافع المضادة counter motivation

إذا كان هناك ما يحفز شخصًا إلى الاتجاه نحو أعلى المسرح، فكثيرًا ما يعمل على إيجاد دافع آخر يتغلب على الدافع الأول ويسمح للممثل بالاتجاه صوب المتفرجين. ولذلك عدة طرق؛ منها أن يستلقي الشخص أو يجلس في وضع يجعل الاستدارة صوب أعلى المسرح أمرًا يتطلب مشقة لا تتناسب مع الموقف (انظر الفتاة الجالسة إلى المكتب في رقم ٥ شكل ١٤-٨)، أو تكليف المتحدث بعمل شيء يضطره إلى الاتجاه نحو المتفرجين، وأقل عمل تافه يفي بهذا الغرض، كأن تضع سيدة حقيبتها على الأرض في الجانب السفلي من مقعدها ثم تميل إليها وتعبث بمحتوياتها.

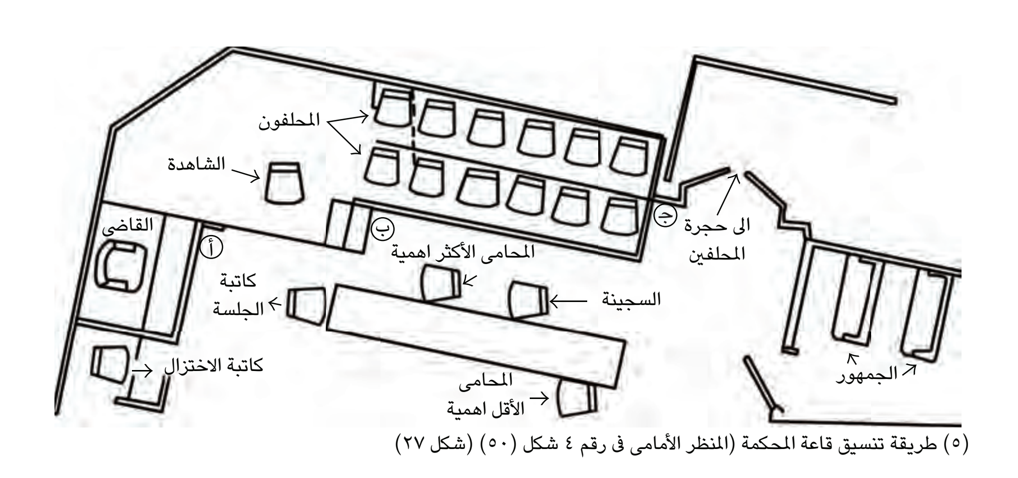
والعبارات الكوميدية أعظم أثرًا إذا أُلقيت في مواجهة النظارة مباشرةً. ويمكن أن تضفي على هذه صبغة طبيعية بإيجاد عاملين دافعين، واحد على كلٍّ من جانبَي المتكلم. ففي رقم ٤ شكل ٥-١ يمكن أن تدير الفتاة ظهرها للشخص ج وتواجه أ. وبالتمرين على ذلك جيدًا يمكنها أن تعمل ترتيبها في أن تواجه النظارة وهي تنطق بالعبارة المضحكة.

المراوغة steals

عندما يتحدث ممثل إلى آخر يقف أعلى المسرح ولو إلى مسافة قليلة، فإنه لا ينظر إلى المخاطب مباشرةً، بل يتجه قبالته في محور أفقي (كما في حالة القاضي الذي يخاطب الشاهدة في شكل ٨-٣). فالفرق في الزاوية طفيف جدًّا لدرجة أن النظارة لا يلحظون تلك المراوغة. ويكون الأثر أعظم لو أمال المتحدث رأسه نحو أعلى المسرح. فكثير من الناس في الحياة الحقيقية، يميلون برءوسهم فعلًا بدلًا من إدارتها (انظر رقم ٦ شكل ٨-٤).



شكل ٨-٢



شكل ٨-٣: ٥- طريقة تنسيق قاعة المحكمة (المنظر الأمامي في رقم ٤ شكل ١٦-١).



شكل ٨-٤

(٦) بعض مشاكل التشكيلات

للتشكيلات بضع مشاكل مستعصية كثيرة الحدوث لدرجة توجب على المخرج والممثل ومصمم المناظر الإلمام بوسائل حلها.

(٦-١) الجلوس إلى المناضد seating at tables

يوضح رقم ١ شكل ٨-٢ كيفية إجلاس أربعة أشخاص إلى مائدة مستديرة. وإذا كان جلوسهم إلى مائدة مربعة فغالبًا ما يكون من الضروري إمالتها في وضع منحرف كما في رقم ٢. والمائدة المستطيلة أكثر ملاءمة للمسرح من المربعة.

وعندما يجلس عدد من الناس إلى نضد مستطيل، كما في قاعة المحكمة، في مسرحية سيدات هيئة المحلفين (شكل ٨-٥)، لا يمكن الإفادة من وضع النضد منحرفًا، بل يلجأ إلى وسائل أخرى؛ منها:

(١) إذا كان عدد الأشخاص فرديًّا، فأجلسْه في الجانب القريب من أعلى المسرح.

(٢) أجلسْ أهم الأشخاص إلى الطرف الأيمن ومن يليه أهمية إلى الطرف الأيسر. أما بقية الأشخاص فيجلسون حسب أحجامهم وأهميتهم. فصغار الأحجام والقليلو الأهمية يجلسون في الناحية القريبة من أسفل المسرح، ويجلس ضخامهم والمهمون منهم في الناحية القريبة من أعلى المسرح، كما توضع وسائد على مقاعدهم لزيادة ارتفاعهم.

(٣) اترك مقاعد الجانب القريب من أسفل المسرح خالية بقدر الإمكان، ولا سيما المقعد الذي يواجه محدثًا أعلى المسرح. وعادةً يمكن إيجاد الدوافع لتأخير جلوس شخص في الجانب القريب من أسفل المسرح أو جعله يغادر مجلسه.

(٤) يجب على الأشخاص الجالسين في أعلى المسرح وأسفله أن ينهضوا للحديث كلما سمحت لهم الظروف. وعلى المتحدثين أسفل المسرح أن يوجهوا كلامهم إلى مَن في أسفل المسرح مثلهم، أو إلى الشخص الجالس في نهاية النضد.

(٥) عندما ينهض شخص في أعلى المسرح للكلام، يجب على الشخص الجالس أمامه أن ينحني ليكتب مذكرة أو ليلتقط شيئًا من الأرض.

(٦-٢) جلوس شخصين على أريكة two characters on sofa

عندما يجلس شخصان على أريكة تتجه بين أعلى المسرح وأسفله، فإن من يقوم بأكثر الحديث منهما يجلس في الطرف الواقع أعلى المسرح، ويكون جلوسه على طرف الأريكة أو حافتها، في حين يجلس الآخر إلى داخل الأريكة ويسند ظهره إليها (كما في رقم ٣ شكل ٨-٢).

(٦-٣) الشخصيات الهامة بدون كلام important character without lines

وقد يكون على شخص هام في مشهدٍ ما ألا يقول سوى بضعة أسطر قلائل، أو لا يتكلم إطلاقًا. وأبسط حل لهذا الموقف هو وضع ذلك الشخص في وسط المجموعة. فعندما ينتقل انتباه النظارة من أحد المتكلمين إلى الآخر، فإن بعض الانتباه يسقط عليه. وإذا كان

من الضروري فصله عن المجموعة، وجب على الآخرين أن يركزوا الاهتمام عليه بين آونة وأخرى بالنظرات والإشارات.



شكل ٨-٥: «سيدات هيئة المحلفين»، المسرح الصغير بهاوستون، تكساس: من تصميم جاك هايز: هذه صورة المنظر الموضح برقم ٥ شكل ٨-٣، ورقم ٤ج شكل ١٦-١. ومشاهد المحاكم تنطوي على مشاكل صعبة في توزيع الشخصيات؛ لذلك يجب أن تُخطط التشكيلات أولًا ثم نصمم المنظر الذي يجعل تلك التشكيلات ممكنة.

(٦-٤) مَشاهد المحاكمات courtroom scenes

تكتنف هذه المشاهدَ كثيرٌ من الصعوبات بسبب ما يتوافر فيها من دوافع للاتجاه أعلى المسرح دون أسفله. ويتوقف تنسيق المنظر على وجود المحلفين أو عدم وجودهم، وكذلك على الأهمية النسبية للشخصيات. ويبين رقم ٥ بشكل ٨-٣ تنسيقًا للمنظر كما استُخدم في مسرحية «سيدات هيئة المحلفين»، ونرى فيه أن القاضي والشاهدة والمحلفين على نفس البُعد تقريبًا من خط الدروع، ويمكن أن يتحدث كلٌّ منهم إلى الآخر أو إلى المحامين دون أن يتجه صوب أعلى المسرح. أما المحامي الأقل أهميةً فعليه أن ينهض ويسير إلى أعلى المسرح كلما أراد أن يسأل الشاهدة. أما المرافعات فيجب أن تُلقى على مسامع المحلفين من النقط أ أو ب أو ج.

(٦-٥) المجاميع crowds

عندما يقوم بطل الرواية بالتمثيل في مشهد به جماهير، فإنه يكون عادةً على أحد الجانبين، والجماهير على الجانب الآخر (كما في رقم ٤ شكل ٨-٢). وأنسب مكانين لأهم الشخصيات

بين الجماهير هما: مقدمة الجماهير أو أسفل المسرح. وإذا كان على المجموعات أن تلتف حول البطل، وجب عليه أن يقف على كرسي أو نضد أو مصطبة. وإذا كان الغرض من المجاميع مجرد ملء المنظر الخلفي، أبعدت إلى أعلى المسرح، على أن تنزل أهم الشخصيات إلى أسفل المسرح.

والمقترحات الآتية تجعل المجموعات تبدو كبيرة فوق المسرح (انظر رقم ٤ شكل ٨-٢):

(١) تجنب مساحات الفراغ بوضع حواجز من الممثلين في أسفل المسرح، مع انتشار الباقين وتوزيعهم للإيحاء بالعمق.

(٢) ضع بعض الممثلين (أو عمال المسرح) في مداخل الأبواب لكي تبدو الجماهير ممتدة إلى خارج المسرح. وعلى المتحدث أن يُكثر من مخاطبة ذلك الحشد الخيالي، بقدر الإمكان.

(٣) يجب أن يبتعد كل ممثل عن الآخر قدر استطاعته، ويتحاشى التزاحم في كتلة واحدة.

(٤) ارتداء الممثلين للمعاطف أو الملابس السميكة يساعد كثيرًا في هذا الغرض.

(٧) تنويع التشكيلات

مِن ألزم الضروريات للتشكيلات أن تتنوع باستمرار. ويجب ألا تختلف أوضاع الشخصيات في التشكيل فحسب، بل ويجب أيضًا ألا يتكرر تنسيقها حتى ولو تغيرت الشخصيات إلا في الحالات التي يقصد المخرج فيها لفت النظر إلى أن أحد المشاهد يردد صدى مشهد آخر. وهذا يعني أن المسرحية تحتاج في المتوسط إلى ما بين مائة ومائتين تشكيل بخلاف التنوعات البسيطة.

(٧-١) التنوع بالمناطق variety in areas

من وسائل تنويع التشكيلات أن تغير المناطق؛ فمثلًا يُرتَّب التشكيل الأول في منطقة واحدة، ويشغل التشكيل الثاني المسرح كله، ويكون الثالث في ثلاث مناطق، والرابع في منطقة واحدة غير المنطقة التي رُتب فيها التشكيل الأول، وهكذا. ويمكن الحصول على ٦٣ احتمالًا لترتيب التشكيلات في مناطق المسرح الست (٦ عند شغل التشكيل لمنطقة

واحدة، ١٥ لمنطقتين، ٢٠ لثلاث مناطق، ١٥ لأربع مناطق، ٦ لخمس مناطق، ١ لست مناطق). ولما كان ١٦ من هذه الاحتمالات ليست كثيرة الاستعمال من الوجهة العملية، فيتبقى لدينا ٤٧ احتمالًا. وعلى ذلك فلا عذر للمخرج في تكرار استخدام نفس المناطق عدة مرات في مسرحية واحدة.

ويجب أن يبدأ المخرج بمنطقة غير هامة ثم ينتقل إلى منطقة مهمة، فأهم منها، وهكذا. والتحفظ عادةً أصعب من البناء، وعلى ذلك يُحجز أسفل الوسط للمشاهد الهامة. ومع ذلك فلن تقلَّ أهمية هذه المنطقة إذا شغلتها شخصيات قليلة الأهمية، أو استُعملت في مشاهد الانتقال.

ويجدر في المسرحيات ذات المنظر الواحد، حجز منطقة — عادةً أعلى اليمين أو أسفل اليسار — للفصل الأخير، حتى يمكن تقديم شيء جديد للنظارة.

(٧-٢) التشكيلات الثلاثية three characters

يجب ألا تُرتَّب الشخصيات قَط في خط مستقيم. وهذا يعني أن تشكيلًا من ثلاث شخصيات يمكن تنسيقه على هيئة مثلث. فمثلًا نجد في مسرحية «أنَّا كريستي Anna Christie» كثيرًا من المراحل ذات الشخصيات الثلاث. فإذا لم يراعِ المخرج تنويع التشكيلات الثلاثية بشتى الطرق، أصبحت المسرحية على وتيرة واحدة. ويمكن تغيير التشكيلات الثلاثية بالطرق الآتية، وكلها موضَّحة بشكل ٥-١، ما عدا الطريقتين الأولى والخامسة:

(١) انقل المثلث إلى منطقة أخرى من المسرح.
(٢) غيِّر مساحة المثلث.
(٣) غيِّر من وضع رأس المثلث إلى أعلى المسرح أو أسفله.
(٤) غيِّر شكل المثلث (بتغيير زواياه ونِسب الأضلاع بعضها إلى بعض).
(٥) اقلب وضع المثلث.
(٦) غيِّر من اتجاه الشخصيات بالنسبة لاتجاه أضلاع المثلث.
(٧) استعملْ أوضاعًا تخفي الشكل المثلثي.
(٨) غيِّر مستوى أحد الأشخاص (أي ارتفاعه) حتى يكون المثلث المكون من رءوسهم مائلًا.

(٨) تخطيط التشكيلات

يجب أن يلم كل مخرج بطرق تخطيط التشكيلات على الورق، كما في شكلَي ٣-٢، ٣-٣. فبذلك يستطيع أن يعمل بدون وجود الممثلين، ويحتفظ بسجل دقيق لأفكاره. وعلاوةً على ذلك، فكثير من المسائل تكون أعظم وضوحًا على الورق منها في البروفات، ولا سيما أرض المسرح ومناطقه ومحاوره. والواقع أن التشكيل الذي يبدو مناسبًا على الورق يبدون كذلك على المسرح.

عند تخطيط التشكيلات، يبدأ المخرج بتلك التي تستلزم آلية الفعل فيها وجود شخصية معينة في نقطة بعينها، كأن تكون قريبة من الباب قُبيل اللحظة التي عليها أن تغادر فيها المسرح. بعد ذلك يخطط المشاهد الهامة ومشاهد الذرى حتى يمكن تمثيلها في المناطق المناسبة لها، ثم يملأ الأمكنة الباقية بالمشاهد الأقل أهمية. على أنه يجب على المخرج أن يلاحظ سهولة تدفُّق الحركة، فلا يصمم تشكيلًا يقتضي أن يقفز ممثل من جانب إلى آخر ثم يعود إلى مكانه السابق ثانيةً بدون مسوغ.

الفصل التاسع

الحركة

تتم الحركة عند إطاعة الشخصية لدافع من دوافع العلاقات، فكل موقف له دوافعه التي تتطلب بعض الحركة.

(١) أنواع الحركة

تتنوع كلُّ حركة تبعًا للدافع المسبب لها. فعندما نصطدم بشيء نتراجع إلى الخلف. كما تبين الحركة قوة الدافع.

(١-١) الحركة المستقيمة straight movements

إذا كانت الدوافع قوية وبسيطة، كانت الحركة مستقيمة. والعادة أن يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة. والإفراط في استخدام الحركة المستقيمة له تأثير المبالغة الذي لا يناسب غير المسرحيات الساخرة والميلودراما العتيقة الطراز.

(١-٢) الحركة المنحنية curved movements

الخط المستقيم أقصر بُعد بين نقطتين، ولكن الطريق وسط حقل يكون دائمًا منحنيًا. ولا يميل الناس، عامةً، إلى السير في خط مستقيم. وعلى ذلك يسيرون دائمًا في خط منحنٍ إلا إذا اضطرتهم دوافع قوية إلى السير في خط مستقيم. كذلك يسير الشخص في خط منحنٍ عندما تؤثر فيه أكثر من علاقة واحدة. ففي رقم ١ شكل ٩-١ يجذب الدفء الرجل إلى المدفأة، ولكن علاقته بالأريكة (خوفه من الاصطدام بها) تجعله يبتعد عنها في سيره (أ) رغم أنه كان يستطيع السير في خط مستقيم. وإذا كان له معشوقة لم يرها منذ مدة

طويلة، ورآها فجأةً أمام المدفأة، فإن الدافع يكون أقوى من خوف الاصطدام بالأريكة، وعلى ذلك يسير في خط مستقيم (ب).

وللحركة المنحنية ميزتان هامتان:

(١) كونها أكثر رشاقة من الحركات المستقيمة.

(٢) يستطيع الممثل أن ينهي حركته متجهًا في الزاوية التي يريدها باختيار الانحناء المناسب (انظر شكل ٩-١ رقم ٢)، على أنه لو سار في حركة مستقيمة لما أمكنه أن يتجه نحو هدفه إلا عند نهاية الخط فقط. وهذا لا يتفق والدافع المباشر للحركة المستقيمة.

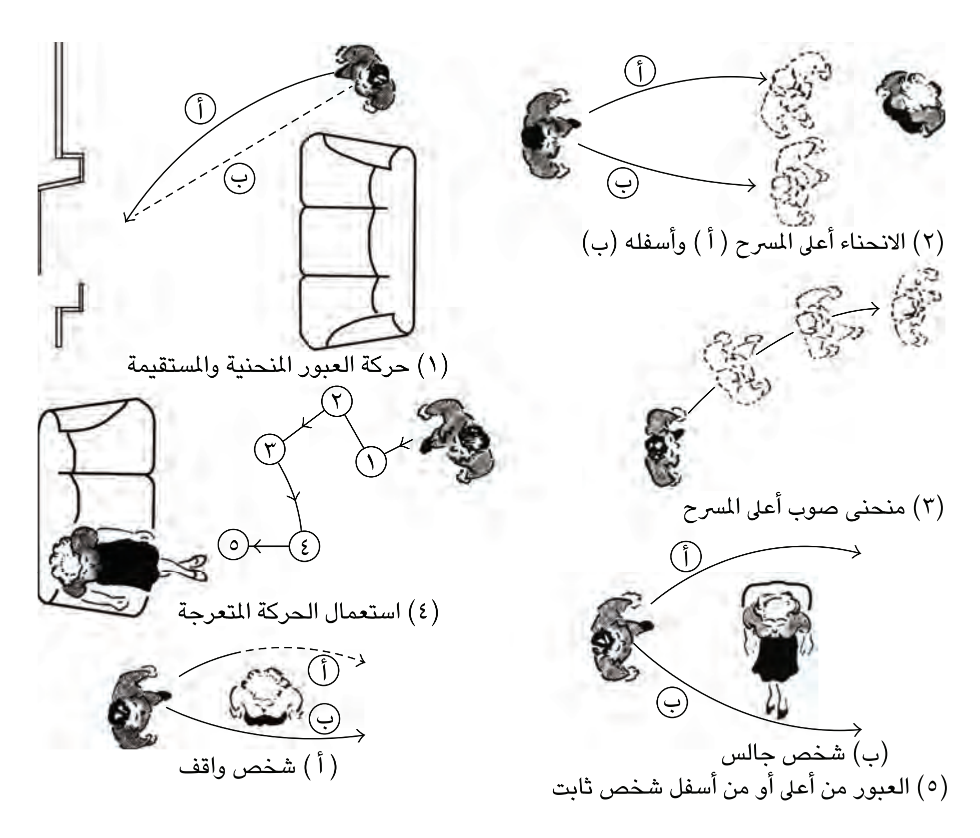
والمنحنى تجاه أعلى المسرح، أي المحدب بالنسبة لأعلى المسرح (كما في أ رقم ٢ بشكل ٩-١)، يجعل الممثل يتجه نحو النظارة، ولهذا ميزة عظيمة.

ويتضح هذا عندما تكون جميع الحركات في زاوية تنحرف نحو أعلى المسرح (كما في رقم ٣ شكل ٩-١). ومثل هذا المنحنى يدير الممثل نحو النظارة عند إلقاء أواخر كلامه، ولهذا ميزته إذا كان الممثل يتكلم وهو يتحرك؛ لأن آخر ألفاظ الممثل عادةً هي أكثر العبارة أهمية.

(١-٣) الحركة المتعرجة sidewise movements

أما أن تجذب العلاقات الشخص نحو شيء أو تبعده عنه. فإذا اجتمعت العلاقتان معًا في وقت واحد فإن الشخص يدور حول الشيء وهو لا يدري أيقدم أم يحجم. ومن النادر أن يتحرك الممثل في دائرة كاملة فوق المسرح، بل الشائع أن يتحرك في أقواس صغيرة ببعض خطوات جانبية متعرجة. وهذا كافٍ جدًّا لإظهار الشك والتردد.

وتُستعمل الحركة المتعرجة حرفيًّا عند تمثيل مشهد طويل ليس فيه غير حركة قصيرة واحدة. ففي رقم ٤ شكل ٩-١، تجلس الفتاة على أريكة في أسفل اليمين، في حين يفكر حبيبها الخجول في خطبتها. ولما كانت جاذبية الفتاة له أقوى من رغبته المرتبكة في الفرار، فإنها تتغلب عليه فيقصد إلى الفتاة. كل ذلك وهو على بُعد ثلاث خطوات منها. بيد أن ثلاث حركات، كلٌّ منها يتكون من خطوة واحدة، لتحتاج إلى التنوع، ولا تكفي للمشهد. والحل الملائم لذلك هو أن يتقدم في الحركة الأولى خطوة إلى الأمام، ثم يخطو خطوة دائرية نحو أعلى المسرح (وهذه لا تنقص شيئًا من المسافة الباقية له). بعد ذلك يخطو خطوة أخرى إلى الأمام تليها خطوتان دائريتان نحو أسفل المسرح. أما الحركة الخامسة فتصل به إلى الفتاة.



شكل ٩-١

وهذه الطريقة تزيد في التنوع، وتوضح حالة الشاب المتردد، وتجعل من المستطاع القيام بحركتين إضافيتين. كما أنها تزيد في تأكيد أهمية الشاب عند اتجاهه نحو أعلى المسرح. وعندما يتحرك نحو أسفل المسرح فإنه يوجه التأكيد إلى الفتاة.

(٢) التأكيد والقوة

يسير التأكيد والقوة، عادةً جنبًا إلى جنب. ولكن كلًّا منهما يختلف عن الآخر. فقد يكون الشخص ضعيفًا وبارزًا. ومن أمثلة هذا، ميركوتيو وهو يحتضر، في مسرحية «روميو وجولييت»، في المنظر الأول من الفصل الثالث.

ومن السهل معرفة كلٍّ من القوة النسبية والتأكيد النسبي لمختلف الحركات. إلا أن كل حركة تتضمن عوامل أخرى قد تتضارب مع تأثير الحركة نفسها. فالحركة من مستوًى منخفض إلى مستوًى أعلى منه تنطوي على القوة والتأكيد في نفس الوقت، ولكنها إذا جعلت الممثل يدير ظهره للمتفرجين فقدت كلًّا من قوتها وتأكيدها. ولا يمكن الإلمام بنتائج هذه العوامل المتناقضة إلا بالتمرين. وكلما زاد فهمُك للصفات الأصلية لمختلف الحركات، قلَّت الصعوبات التي تواجهك.

(٢-١) التأكيد emphasis

كل حركة يقوم بها أحد أشخاص المسرحية تضفي عليه قسطًا من التأكيد. والحركات الطويلة أكثر تأكيدًا من الحركات القصيرة. ويمكن الحصول على تأثير أعظم بواسطة الحركات التي تضيف شيئًا من التقابل، والتي تنقل الشخص إلى مستوًى أعلى من المستوى الواقف فيه، أو إلى منطقة أشد استضاءة، والتي تزيد في قوة بروز وضعه (انظر شكل ٦-١ من رقم ١٢–١٧)، أو زاويته (كما في شكل ١٤-٧ رقم ٢ من و — أ)، أو مكانه فوق المسرح (من أعلى اليسار إلى أسفل الوسط).

(٢-٢) القوة strength

تتميز حركات الاندفاع بالقوة، وتدل حركات التقهقر على الضعف. والحركات المنحنية أضعف من المستقيمة، ويزداد الضعف بازدياد تقعر المنحنى. والحركات من اليسار إلى اليمين، أو من المستوى المنخفض إلى مستوًى أعلى منه، قوية بطبعها. غير أن الأثر قد ينعكس بتأثير العوامل الأخرى.

وليست القوة حسنة ولا رديئة في حد ذاتها، وإنما يجب أن تتناسب مع قوة الشخص في المشهد. ففي المشاهد عديمة الصراع، لا تنشأ مشاكل القوة إلا عندما تبدي إحدى الشخصيات قوتها الكامنة أو ضعفها الكامن.

(٢-٣) قفل الحركات movement endings

نهاية الحركة ذات أثر في إبرازها وقوتها أعظم مما للحركة نفسها. فعندما يجلس رجل تكون الحركة من أعلى إلى أسفل؛ وبذلك تكون ضعيفة. فإذا رفع رأسه قليلًا وهو جالس،

ثم اعتدل برشاقة، كان الأثر قويًّا بنفس قوة حركة نهوضه. والعكس صحيح. فإن الحركة القوية ذات النهاية الضعيفة ضعيفة.

ولقفل الإيماءة أهمية خاصة؛ فالنهاية المتلاشية ضعيفة دائمًا، ووجود حركة ولو بسيطة في نهاية الإيماءة يعطيها قوة.

والنهايات الآتية جديرة بالتجربة، وهي مرتبة تصاعديًّا حسب قوتها ودرجة تأكيدها:

(١) اقفل الإيماءة بإيماءة إضافية صغيرة، كتحريك المعصم قليلًا.

(٢) أوقف الإيماءة فجأةً بقبض العضلات. ولا يتأتَّى هذا إلا في الإيماءات المستقيمة المباشرة.

(٣) أحدث صوتًا في نهاية الإيماءة، بطقطقة الأصابع، أو بالضرب على شيء بقبضة اليد.

ويجب أن تتناسب قوة كل إيماءة مع القوة الروحية للشخصية في تلك اللحظة عينها. والإيماءات الزائدة على الحد قليلًا، سواء في القوة أو الضعف، تدل على عدم إخلاص الشخصية (أو على أن الممثل غير كفء). والتناقض الشديد بين قوة الإيماءة وقوة الشخصية تُحدث تأثيرًا ساحرًا.

(٣) طول الحركة

عندما يقول المخرج: «اخطُ خطوةً.» فإنما يقصد بذلك: «اخطُ خطوة بالإضافة إلى نصف الخطوة التي تعود بك إلى وقفتك العادية.» وأهم استعمال لهذه الخطوات «الفردية» هو للتعديلات، حيث لا يوجد تغيير حقيقي في التشكيلات. والخطوة التي يسمح طولها بإحداث تغير تُسمى «عبورًا». ويشمل هذا المصطلح جميع الحركات إلى أعلى المسرح، أو أسفله، وكذلك تلك التي بعرض المسرح. ومن النادر حدوث عبور إلى أسفل المسرح مباشرة، ويكاد يكون العبور المباشر إلى أعلى المسرح غير معروف. وفي العبور العادي تعمل كل خطوة تبدأ بالقدم العليا على إدارة الممثل نحو المتفرجين، في حين تعمل كل خطوة تبدأ بالقدم السفلى على إدارته بعيدًا عنهم. ولما كانت الخطوة الأولى في أي عبور تبدأ عادةً بالقدم العليا، ولما كان من المرغوب فيه أن ينتهي الوضع بالانحراف نحو النظارة قليلًا؛ لذا كان العبور العادي يتألف من عدد فردي من الخطوات. وإذا عملت تجاربك بالعبور، لوجدت أن الحركة ترفع منحنى الاهتمام للخطوات الثلاث الأولى، ولكنه يهبط بعد ذلك بسرعة. وعلى ذلك يكون العبور المكون من خمس خطوات أو أكثر مملًّا.

ومن هذا نستنتج أن العبور العادي يتكون من ثلاث خطوات (في الواقع ثلاث خطوات ونصف الخطوة). وفي العادة يتبع الممثلون هذه القاعدة تلقائيًّا.

ويبلغ طول العبور ذي الخطوات الثلاث حواليَ خمس أقدام. وإذا قام شخص في البيئة الخلفية بعبور أطول من ذلك، كعبور خادم في بهو فندق مثلًا، فإن هبوط الاهتمام بعد الخطوة الثالثة يُعتبر ميزة مفيدة. ومع ذلك فيجب أن يتبع العبور الطويل الذي تقوم به الشخصيات الهامة إحدى الوسائل الحرفة الآتية للمحافظة على الاهتمام:

(١) قسِّم العبور إلى وحداتٍ كلٌّ منها ذات ثلاث خطوات، حتى ولو كانت الوقفات بين الوحدات لمدة لحظة خاطفة.

(٢) يجب أن تعمل الشخصية شيئًا عند الخطوة الثالثة، كأن تبدأ الحديث، أو تنظر خلفها ... إلخ. فأقل عمل كافٍ للمحافظة على حيوية الاهتمام.

(٣) دع شخصًا آخر يبدأ بالكلام أو يعمل شيئًا عند ثالث خطوة للشخصية العابرة. فعندئذٍ يتجه الانتباه إلى الممثل الآخر بصفة مؤقتة على الأقل.

(٤) لتكن الخطوات إما سريعة جدًّا وإما بطيئة جدًّا، حتى لا يضيع الوقع العادي لكل خطوة.

(٤) أشكال الحركات على أرض المسرح

من الأمور المسرحية الهامة توضيح شكل الاجتياز أو سلسلة من الاجتيازات على أرض المسرح. والاجتيازات عدة أنواع يجب تصميم كل نوع منها تبعًا للظروف المحيطة به.

(٤-١) العبور من أعلى ومن أسفل crossing above and below

رأينا فيما سبق أن العبور العادي يكون في شكل منحنٍ محدب نحو أعلى المسرح. وهذا ينطبق على العبور فوق أرض المسرح العارية أو حول قطع الأثاث. ومع ذلك فعندما يعبر أحد الممثلين أمام ممثل آخر يكون الموقف أكثر تعقيدًا. وهاك أهم قواعد العبور:

(١) إذا كان الشخص الثابت واقفًا والعابر يتكلم، وجب أن يكون العبور أسفل المسرح (انظر ب في رقم ٥ أ شكل ٩-١)، وإلا غطَّى الشخص الواقف مَن يعبره.



شكل ٩-٢: «يوليوس قيصر»، المسرح الصغير بهاوستون، تكساس: من تصميم هيننج نيلمز: إخراج مسرحيات شكسبير بالملابس العصرية تتضمن كثيرًا من عناصر الأساليب التي تقتضي عناية فائقة عند معالجتها. ولقد صمم هذا المنظر وتشكيلاته محل الاعتبار، ولكن أهم ما رُوعي فيه هو نمط الحركة. لاحظ أن تنسيق الدرجات والمداخل، قد سهَّل تحرك الشخصيات بشكل طبيعي في خطوط منحنية سهلت عملية الإخراج وضاعفت من حدة الروح العنيفة للتراجيدي.

(٢) إذا لم يكن بالإمكان اجتناب العبور من أعلى الشخص الواقف، فإن العابر يتوقف عن الكلام عند تغطية الواقف له (انظر الخط المتقطع في أ برقم ٥ أ شكل ٩-١)، ثم يستأنف الكلام عندما يصل إلى الجانب الآخر.

(٣) إذا كان الشخص الثابت جالسًا والعابر يخاطبه مباشرةً، فمن المستحسن العبور من أعلى المسرح، حيث يخلق هذا دافعًا طبيعيًّا للاستدارة للخارج (انظر أ في رقم ٥ ب شكل ٩-١).

(٤) الأشخاص القليلو الأهمية والموسوسون يعبرون عادةً من أعلى المسرح.

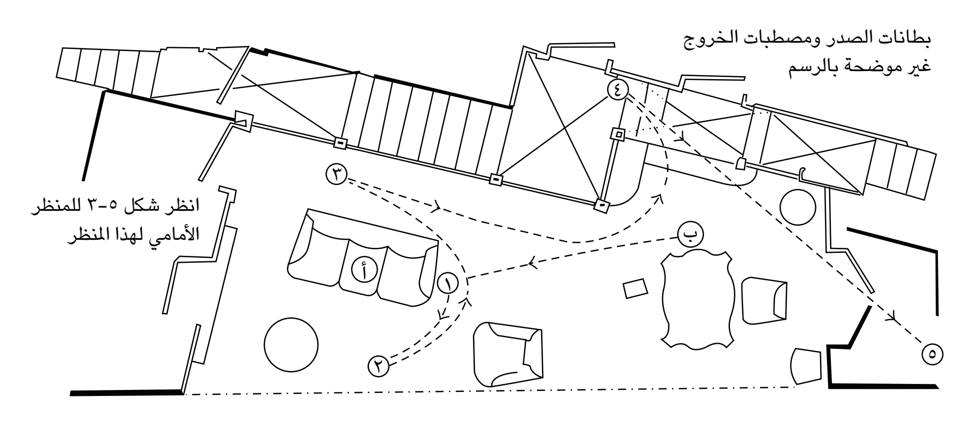
(٤-٢) أنماط الحركة **movement patterns**

ليست الحركة مجرد وسيلة للانتقال من مكان إلى آخر، بل هي لغة قائمة بذاتها. ومن الأفضل عند تخطيط إخراج المشهد أو المسرحية، البدء بتخطيط الحركة ثم إيجاد

التشكيلات المناسبة لها، بدلًا من ابتكار التشكيلات أولًا. والحركة كالتشكيلات، ينبغي أن تكون ترجمة حرفية للتعابير المجازية التي قد تستخدمها في وصف المشهد.

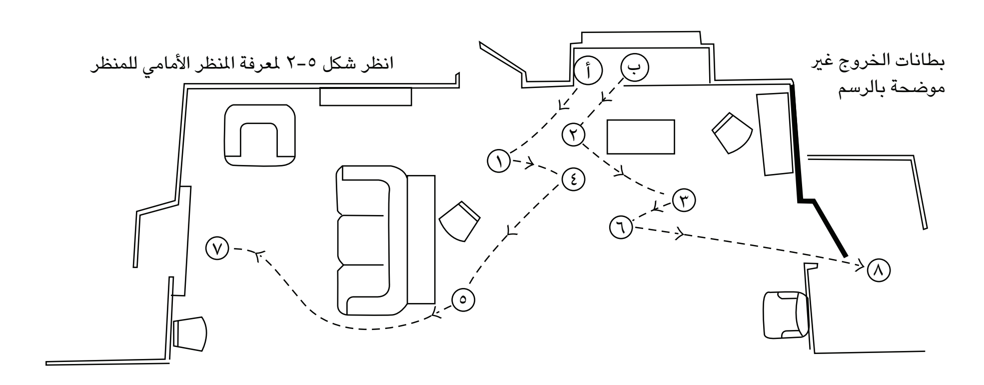
وشكل ٩-٣ نمط حركي لمسرحية «بالمنزل زائرة». ويبين بوجهٍ عام حركةَ الزائرة (ب) (غير المرغوب فيها)، في المسرحية كوحدة كاملة، والسبيل الذي تسلكه في المشهد الأخير عندما تطردها الشخصية الجالسة عند (أ) من المنزل بحيلة سيكولوجية.

ويبين شكل ٩-٤ نمطًا يناسب مشهدًا يبتعد فيه شخصان أحدهما عن الآخر. وتوضح الأرقام ترتيب الحركات. لاحظ كيف تفصل بينها الأريكة أخيرًا، وهي ترمز إلى هذا الحاجز بينهما أوقع مما ينبئ عنه مجرد الفضاء. ويمكن استعمال هذا النمط الأساسي، سواء اشتبكت الشخصيتان في سلسلة من المعارك العنيفة والصلح، أو استكشفتا فقط أنهما غير متفقين في الطباع.

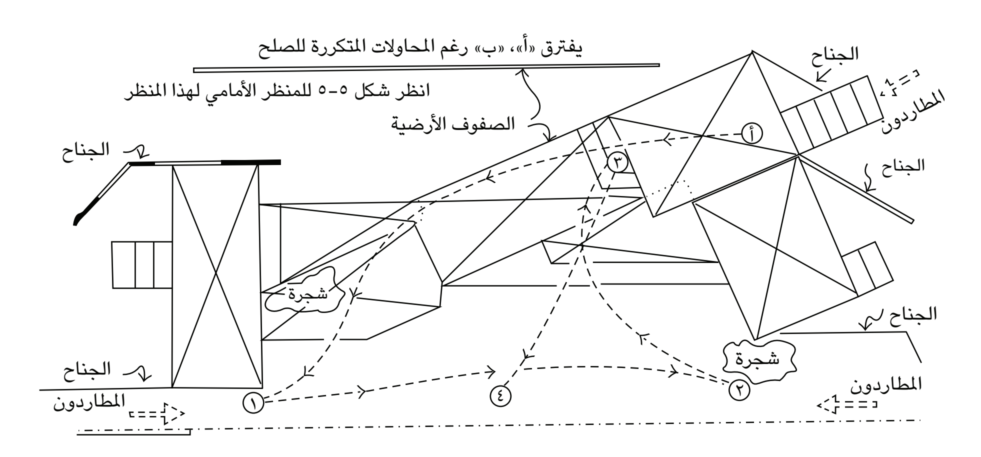


شكل ٩-٣: تبذل «ب» جهدًا غير مباشر ولكنه مستمر للسيطرة على المنزل الذي يُرمز إليه بالمدفأة «س». وأخيرًا تُغلب على أمرها وتُطرد من الباب «ص».

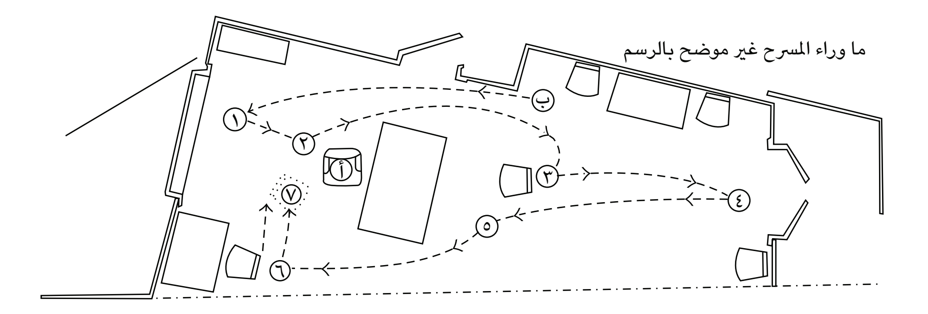
وفي شكل ٩-٥ يرمز النمط لفكرة المحاصرة والوقوع في شرك. فلو اعتبرنا (أ) صيادًا يطارده نفر من الأعداء لاتبع في الغالب السبيل الموضح في الرسم دون تغيير يُذكر. وإن كان فتًى خجولًا يحاول اجتناب الفتيات في رحلة مدرسية، لاتبع نفس النمط بوجه عام، مع تقطيعه إلى حركات قصيرة عصبية.



شكل ٩-٤: يفترق «أ»، «ب» رغم المحاولات المتكررة للصلح.



شكل ٩-٥: يحاول «أ» الهروب ولكنه يحاصر. يسمع صوت المطاردين ولكنهم لا يدخلون إلا عندما يصل «أ» إلى «٣».



شكل ٩-٦: من «١» إلى «٣» يتجادل «أ» مع «ب» ويهاجم من عدة زوايا، ثم ينسحب «ب» عند «٤» ولكنه يعود عند «٥» ليهاجم من جديد. عند «٦» يتظاهر «ب» بالاستسلام ليداور «أ» ثم عند «٧» يقرب «أ» من الجانب الآخر.

(٤-٣) مشاهد الخطو pacing scenes

نمط الحركة ذو أهمية خاصة في المشاهد التي يخطو فيها شخص صعودًا وهبوطًا (شكل ٩-٦). ومثل هذه المشاهد تأتي على وتيرة واحدة إلا إذا تنوع النمط، بقدر المستطاع. ولا يجب تكرار حركة فيها إلا إذا كان التكرار عن عمد. ويجب أن يسمح النمط للممثل المتحرك بأن يواجه أسفل المسرح عند الكلام. وعليه أن يقف مكانه عندما يتكلم الممثل الثابت. وهنا يجب أن يكون في موضع لا يضطر المتحدث إلى الكلام نحو أعلى المسرح.

(٥) الإيماءة

الإيماءة حركة مجردة، ولكنها مع ذلك عظيمة الدلالة. فلهزة الكتف معناها، وكذلك شد الشَّعر. وليس على الممثل عادةً أن يحضِّر إيماءاته سلفًا ويعد ما تنطوي عليه من معانٍ؛ إذ إنه ما يكاد يداخله إحساس قوي تجاه شيء ما ويترك لنفسه العنان حتى تأتي منه الحركة المعبرة تلقائيًّا. وفي هذا ردٌّ على السؤال الخالد: «ماذا أصنع بيدي؟» فلو أن الممثل دخل في إرهاب الشخصية، لما عرضت له مشكلة الحيرة فيما يصنع بيديه، أكثر مما تعرض للشخصية نفسها.

(٥-١) الليونة freedom

بعض الممثلين جامد في إيماءاته؛ إذ يبدو أولئك كأنما قد سمرت أذرعهم في جوانبهم، وأيديهم إما لا تتحرك قط أو تنتفض في أقواس قصيرة.

ولعلاج هذا الخوف من الإيماءة، ابدأ بحفظ مقطوعة من عشرة أو اثني عشر سطرًا، ولا سيما المقطوعات الحماسية البليغة كالمقطوعة التي تبدأ بعبارة: «تذكر شهر مارس» (من خطبة بروتوس، المنظر الثالث من الفصل الرابع لمسرحية يوليوس قيصر). أو مقطوعة كاترين التي أولها: «كلما زاد إثمي» (من مسرحية «ترويض النمرة» المنظر الثالث من الفصل الرابع). ثم تمرن عليها وحدك في حجرتك الخاصة أو على المسرح إن أمكن، أو في الخلاء. بالغ في الكلام ما شئت أن تبالغ، واضرب الأرض بقدميك وأنت تسير جيئةً وذهابًا. وحرِّك ذراعيك بأقصى ما تستطيع. لا يهمك ما إذا كانت هذه الإيماءات ملائمة لما تقوله أو غير ملائمة. ولا تلتفت إليها إلا لتتأكد من أن حركة الأذرع لينة واسعة وليست مجرد انقباضات. ستكون إيماءاتك في مبدأ الأمر مضحكة لا معنى لها، وهذا يعني أنك ما زلت في حاجة إلى التمرين. وبعد التدريب لفترة مناسبة سترى أن إيماءاتك قد فقدت جمودها وبدأت تتصف بالليونة والرشاقة، وأنها أصبحت تطابق معاني العبارات دون أن تبذل مجهودًا. ولا تخشَ المبالغة، فالمخرج يقول دائمًا: «أطلق العنان لنفسك.» ومن النادر أن يقول: «لا تجهد نفسك.»

(٥-٢) نقط البداية leading points

يجب أن تشمل كل إيماءة الجسم كله، ولو أن اشتراك بعض الأعضاء البعيدة لا يكون ملحوظًا. ومع ذلك فمن المستهجن بذل مجهود ظاهر في استخدام جميع أعضاء الجسم؛ لأن هذا يكون سببًا مباشرًا في فساد الإيماءة وتحجرها. ومن المشكوك فيه أن يستطيع أي فرد استخدامَ جميع أعضاء جسمه دفعةً واحدة، أو حتى ذراعه كلها عن قصد، فإن ذلك يتطلب مساهمة عضلات كثيرة، فإذا ما أصدر المخ أوامره لها جميعًا بأن تعمل في وقت واحد، ارتبكت وغُلبت على أمرها. والطريقة الصحيحة هي أن تركز في العضو القائم بقيادة الإيماءة (انظر رقمَي ٧، ٨ شكل ٨-٤). قد يكون هذا العضو إبهام اليد أو راحتها أو الذقن. فأيًّا كان ذلك العضو فدعه يتحرك في الجهة الملائمة، تاركًا بقية الجسم يحدث التوافق المطلوب من تلقاء نفسه. ومن الإيماءات الرشيقة التي تستلطفها الراقصات،

تحريك ظهر المعصم (رقم ٧ شكل ٨-٤). تصور معصمك كرة من الحديد، ويدك لوحة صغيرة من رقائق البلاستيك غير مثبتة، وذراعك قطعة من الحبل الناعم الثقيل نوعًا ما. أدِر الكرة الحديدية حول نفسها في حركة دائرية، ولا تهتم بيدك ولا بذراعك، بل اتركهما تتبعا المعصم. فإذا نجحت في هذا حصلت على حركة رشيقة. ثم تصور أن الثقل الحديدي هو قبضة يدك أو طرف سبابتك (رقم ٨ شكل ٨-٤) واقذف بهما في حركة دائرية. أترى سهولة العملية؟

(٥-٣) مراكز الإيماءات centers of gestures

إذا كنت تعمل في إحدى المسرحيات التاريخية، فمن المفيد أن تعرف أن لكل حقبة مركزًا تنبع منه الإيماءات التي تتسم بطابع العصر. وهذا المركز في التراجيديات الإغريقية هو المستوى العلوي للصدر. وفي الكوميديات الإغريقية، البطن، كما تشهد بذلك عشرات التماثيل والرسوم التي وُجدت على الأواني والزهريات.

ومركز الإيماءات في المسرحيات الرومانسية هو مقدم الصدر؛ القلب. ومسرحيات السلوك في القرن الثامن عشر كمسرحية «المتنافسون The Rivals» تستعمل القلب أيضًا كمركز للإيماءات، ولكن بما أن شخصيات المسرحية تعيش على السطح ولا تتعمق قط إلى قلب الأشياء، فإنها تقوم بالإيماءة كما لو كانت قلوبها تغلفها كرة زجاجية خفية نصف قطرها قدم. فالأذرع لا تنساب في ليونة كما هو الشأن في المسرحيات الرومانسية والكلاسيكية؛ لأن الإيماءة لا تجد لها بداية حقيقية، ولأن أولئك الأقوام كانوا يخافون الانسياق لأنفسهم. وكان ممثلو الميلودراما العتيقة الطراز إما مبارزين هم أنفسهم، وإما أنهم كانوا يقلدون المبارزين من الممثلين. فنتج عن ذلك إيماءات أساسها مقابض السيوف الخيالية التي كانوا يتصورون أنهم يبارزون بها، مقبض على الحرقفة اليسرى لليد اليمنى، وآخر على الحرقفة اليمنى لأجل اليد اليسرى.

وإذا كان عملك يتصل بحقبة غير مألوفة أو بأسلوب غير مألوف، فابدأ بقراءة الحوار مع استخدام إيماءات حرة. وعندما تقع على إيماءة تبدو مميزة، فلاحظ المركز الذي تخرج منه. فإذا صدرت عدة إيماءات مميزة من نفس المركز، أمكنك استخدام هذه الحقيقة رائدًا لك في نقد الإيماءات الضعيفة وابتكار إيماءات أقوى وأحسن.

الفصل العاشر

الشغل المسرحي

لا شيء يضفي الحيوية على المسرحية أكثر من حركات الشغل المناسبة التي تنفذ بمهارة.

(١) الشغل المتضمن في النص

تتطلب خطة المسرحية بعض الشغل؛ فمثلًا يجب على روميو أن يبارز تيبالت، وعلى جولييت أن تطعن نفسها. وقد تستدعي وسيلة تنفيذ هذا النوع من الشغل الكثير من التفكير، إلا أن الحاجة إليه لا تنقطع أبدًا.

(١-١) شغل عارض يتطلبه الفعل الدرامي business incidental to the action

يتحتم على روميو أن يستخدم سيفًا لكي يبارز تيبالت. وعندئذٍ قد يأخذ سلاح ميركوتيو، أو يشهر سلاحه هو، أو يستعير سلاحًا من صديق، أو يخطف آخر من عدو. فالمهم أن يكون لديه سلاح. ومعظم الشغل العارض الذي من هذا النوع يبدر من نفسه بصورة شبه آلية.

(١-٢) شغل تتطلبه الواقعية business for realism

تستلزمه عادةً عبارات الحوار أو الموقف؛ فمثلًا يستلزم مشهد الوليمة في مسرحية ماكبيث قدرًا معينًا من شغل الأكل والشرب. وكذلك مشاهد الإفطار في مسرحية «الحياة مع الوالد». وبعض هذا الشغل تشير إليه عبارات الحوار، مثل: «أعطِ مسز داي شيئًا من اللحم المقدد والبيض.» إلا أنه من الضروري إيجاد المزيد. ومثل هذا النوع من الشغل يتم عادةً دون

إقحام. وبالرغم من أن النظارة يشعرون بغيابه إذا لم يمثل، فإن طبيعته الحقيقية لا تهم كثيرًا.

تحتاج الأساليب الواقعية إلى شغل غير ذي أهمية درامية، مثال ذلك:

الساقي: «أتريد أن أخلط لك بعض المارتيني الجاف، يا سيدي؟»

نيل: «هذا يسرني حقًّا؛ إذ أشعر بجفاف في حلقي، جفاف شديد. إنه لمن مهازل الحياة ألا يجد المرء ما يبل جفافه غير المارتيني الجاف (ثم يرشف المارتيني) آه! ما ألذه!»

ولا يسمح الحوار هنا بوقت لخلط الكوكتيل. ومع ذلك فلا يمكننا تعطيل المسرحية من أجل هذا الشغل الضروري غير الهام. وأمثال هذه المواقف صعب الحل، بيد أنه يمكن حلها ببعض من المقترحات الآتية:

(١) اسمح ببعض الوقت للشغل، وفي نفس الوقت خَفِّف من ملل طوله ببعض اللمسات. فمثلًا، قم بعملية خلط الكوكتيل كأنها عبادة، فَبَرِّد إناء الخلط وكوب الكوكتيل، وحَرِّك المخلوط بلطف زائد، وضع الزيتون بعناية فائقة، واسحق شريحة الليمون عند حافة الكوب ... إلخ. إن الممثل الكوميدي المحنَّك ليستطيع أن يفعل العجائب في مثل هذه المواقف. أما الهواة فيجدون فيها صعوبةً أي صعوبة.

(٢) ابدأ الشغل مبكرًا. ففي المثل السابق قد ندع الساقي يشرع في خلط الكوكتيل عند نقطة مبكرة، ثم تتغير عبارة الحوار لتصبح: «هل لك في بعض المارتيني الجاف، يا سيدي؟»

(٣) أَجِّلْ نقطة الانتهاء من الشغل. ويكون ذلك إما بحذف عبارة «آه! ما ألذه!» أو باستعمالها فيما بعد.

(٤) احذف جميع التفاصيل غير الضرورية. وإذا لزم الأمر، فاحذف بعضها الضروري أيضًا. ولعل الحيلة المسرحية القديمة تبالغ في هذا الأمر إذ تكتفي في تحرير الخطابات بثلاث جرَّات بالقلم، ولكن مما لا شك فيه أن الحذف الدقيق عملي جدًّا.

(٥) حاول ضم الأشياء؛ فمثلًا: عندما يعد شخصٌ حقيبته، يصح أن يرفع الأقمصة كلها مرتبة فوق بعضها، ثم يضعها في الحقيبة مرة واحدة بدلًا من وضعها واحدًا واحدًا.

وليس من الضروري القيام بجميع بيانات الشغل التي يتضمنها الحوار. فكثيرًا ما يخطئ المؤلف إذ يبدأ المسرحية بعبارة مثل: «ألا تجلس؟» فإذا جلس المخاطَب أصبح تنوع التشكيلات مستحيلًا، اللهم إلا إذا ظهر دافع لنهوضه؛ ولذا عادةً ما يهمل المخاطب تلك العبارة ويستمر في الوقوف.

(١-٣) التلميح planting

كثيرًا ما يحتاج الأمر إلى التلميح للنظارة بفكرة قبل تنفيذها. فإذا ظهر خنجر جولييت لأول مرة في مشهد الجرعة المنومة، كان تأثيره مفاجئًا أو ربما مضحكًا. وقد تغلَّب شكسبير على ذلك بأن جعل جولييت تقول في مشهد سابق (المنظر الأول من الفصل الرابع) إنها تفضِّل أن تقتل نفسها بـ «ذلك الخنجر» على أن تتزوج من باريس. وإذا لم يذكر المؤلف عبارات تفيد في التلميح، فمن الممكن زرعها عن طريق الشغل، كأن تستل جولييت خنجرها وهي تفكر في الهرب من الزواج بباريس.

(١-٤) الشغل المفسر للحوار business explaining lines

كثيرًا ما يكون هناك نص في المسرحية لا يمكن فهمُ معناه إلا إذا صحبه شغل. ففي مشهد الجرعة المنومة بمسرحية روميو وجولييت (المنظر الثاني من الفصل الرابع)، تقول جولييت:

«وماذا تكون النتيجة لو فشلت هذه الجرعة ولم يكن لها أي أثر؟ أأتزوج في صباح الغد؟

كلَّا، لن يكون ذلك، فهذا يحول دونه. فلتبقَ إذَن في مكانك.»

فإذا اعتبرنا النص وحده، وجدنا أن السطر الأخير يشير إلى الجرعة، وهذا كلام فارغ. فالحقيقة أن جولييت تشير إلى الخنجر، وعلى ذلك يجب أن تخرج الخنجر ثم تضعه إلى جانبها.

وحتى إذا كان معنى العبارة واضحًا، فإن الشغل يردد صداه ويقويه؛ ولذلك يجب إعداد الشغل كما لو كان النظارة كلهم من الصم (تلك السيدة العجوز الصماء مرة أخرى).

(٢) الشغل الإضافي

الشغل الذي تستلزمه خطة المسرحية أو حوارها، حتى في المسرحيات الواقعية الحديثة، لا يزيد عن جزء بسيط مما يحتاج إليه «تحريك» المسرحية واطِّرادها. ومن هنا كان على المخرج والممثلين أن يبتكروا الشيء الكثير منه.

(٢-١) شغل التقديم business for exposition

يعبر الشغل عن كثير من الحقائق الخفية في المسرحية. وغالبًا ما يتم هذا دون عون من الحوار، فيجب تقديم بعض الشغل في مبدأ كل فصل، لتوضيح:

طبيعة المنظر

قد نقدم كتابة على الآلة الكاتبة في مكتب للعمل، أو طهوًا للطعام في مطبخ. وبطبيعة الحال، يبين الحوار والمنظر صفات المكان. ولكن يجب أن يضيف الشغل بيانها حتى لا تكون هناك فرصة لضياع أي نقطة، وحتى يكون الانطباع قويًّا بقدر المستطاع.

الوقت

قد تدل شخصية على الصباح بتسلم اللبن من البائع، وعلى الشتاء بالنفخ في اليدين … وهكذا.

الجو العام

يجب أن يوضح الشغل ما إذا كانت الشخصيات يسودها المرح أو الاكتئاب أو النشاط أو الخمول … إلخ.

العلاقات بين الشخصيات

هل يسود بينها الوئام، أو الخصام، أو عدم الاهتمام؟ وهل يسيطر أحدهم على الآخرين؟ وما أعمارهم ومراكزهم في المجتمع … إلخ؟

(٢-٢) الكشف عن الأفكار revelation of thought

كان الممثلون فيما مضى يقولون ما يفكرون فيه بصوت مرتفع. فإذا كان الممثل وحده على المسرح، سُميت هذه الأفكار «مناجاة soliloquies»، وكانت عبارتها في العادة طويلة. وإذا كان معه فوق المسرح أشخاص آخرون، كانت العبارة الدالة على تلك الأفكار قصيرة، وسُميت «خاطرًا asides». غير أن العصر الحديث هجر هذه الوسائل الفجة، وأصبح الممثلون يعبِّرون عما يدور بأفكارهم بالشغل ... كان الممثل في المسرحيات العتيقة الطراز يلتفت إلى النظارة ويقول: «آه ... لديَّ فكرة!» أما اليوم، فيُطرقع بأصابعه للدلالة على نفس الشيء.

وكثيرًا ما يعبر الشغل عن الدافع. فإذا سار شخص إلى المدفأة ووقف بجانبها، بدت الحركة بدون دافع. أما إذا سار إليها ووضع يديه أمام اللهب طلبًا للدفء، وضح سبب الحركة.

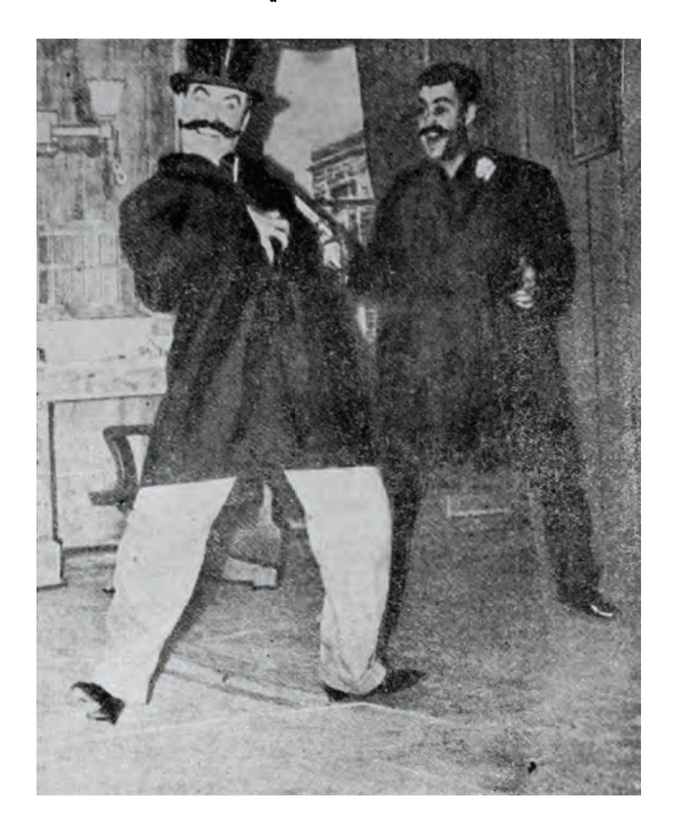
(٢-٣) شغل التأكيد business for emphasis

من الممكن استعمال أية حركة لتقوية عبارة ما. وإذا ضبط توقيت لمسات الشغل زادت في قوة التأكيد. فالشخص الذي يمسح منظاره، إذا رفعه فجأةً وعبس خلاله، كان عمله هذا أكثر تأكيدًا وأكثر إثارة للاهتمام مما لو وضعه على عينيه ومال برأسه إلى الخلف، وانتهى الأمر. والشغل الدرامي، كدفع سكين في نضد، شديد التأكيد، حتى ليميل إلى الميلودراما؛ ولذلك يجب استعماله بحذر.

غالبًا ما يقوم الممثل بشغل لكي يلفت إليه الانتباه قبل أن يتكلم، ولا سيما إذا مضى عليه بعض الوقت وهو صامت. فقبل أن يدلي الممثل ﺑ «نقطة ذات توجيه» (وهي إلقاء عبارة هامة في خطة المسرحية لا ينبغي أن تفلت من النظارة) يتقدم لكي «يحتل المسرح» (بأن يلفت إليه الانتباه). والشغل وسيلةٌ فعالة لاحتلال المسرح. وأحيانًا يقوم الممثلون بشغلٍ ما لاحتلال المسرح دون استحقاق. فيجب على المخرجين أن يتنبهوا إلى هذا الأمر ويعملوا على منعه قبل حدوثه.

(٢-٤) شغل التدعيم business for enrichment

كثيرًا ما تبدو بعض المشاهد، أو المسرحية كلها، خاوية — ولا سيما المسرحيات «الكثيرة الحوار»، مهما كانت زاخرة بالعبارات الشائقة، كمسرحيات جورج برنارد شو؛ لذا يجب



شكل ١٠-١: «أخطار المدينة العظيمة»، المسرح الصغير بهاوستون، تكساس: من تصميم ثكلا لوكهارت: كانت الميلودراما العتيقة تتوخى نوعًا من الواقعية المنمقة غير المقنعة. فكانت تترك المسرح شبه عارٍ، وترسم التفاصيل على المنظر المعلق في المؤخرة. وكان التمثيل يتراوح بين الواقعية المبالغ فيها والمسرحية الصريحة. وكانت عناصر الدراما تعتصر من كل فقرة من فقرات الشغل. والممثل الأمامي في هذه الصورة استغرق أكثر من دقيقة كاملة ليموت. إن النظارة في العصر الحديث ليعتبرون هذا أمرًا مضحكًا، ولكنه كان يُعتبر منذ ستين سنةً خلت نموذجًا للدراما الحقيقية.

تدعيم مثل هذه المشاهد، أو المسرحيات، بلمسات الشغل. والكثير من هذه اللمسات يبدو ضئيلًا حتى ليمر دون أن يلحظه المتفرجون. ومن أمثلة ذلك أن تحمل سيدةٌ أشغالها

وتستخدمها في التوجيه إلى بعض عبارات الحوار. وإن أمثال هذه التوافه غالبًا ما تُضفي على البقعة الممثلة رونقًا وبهاءً.

(٢-٥) شغل الشخصية business for characterization

الشغل المناسب عونٌ كبير في إظهار حيوية الشخصية. وينبغي إعداد شغل في وقت مبكر يتفق وشخصية كل فرد من أفراد المسرحية بحيث يجعل النظارة يعرفونه في الحال. ولطريقة عمل الشيء نفس الخواص المميزة كما للشيء نفسه. فمن يدخن سيجارة في مبسم طويل يختلف عمن يدخنها وهو يخفيها في يده.

(٢-٦) شغل الفكاهة comic business

يزيد الشغل الفكاهي في جزالة المسرحية بإضافة مزيد من الضحك إليها. ومهما غاليت في استخدام الشغل الفكاهي في المسرحيات الهازلة أو الضاحكة فلن تبلغ حد الإشباع، في حين أن وضعه في الدراما الكوميدية — حيث تدعو الحاجة إلى القيم الدرامية — خطأ فاحش. فلا تضع شغلًا فكاهيًّا قبل أن تسأل نفسك عما إذا كان وضعه يناسب المقام.

(٢-٧) ملء فترات الفراغ filling time gaps

يحدث أن تأتي فترات يكون المسرح في أثنائها خاليًا لمدة دقيقة أو دقيقتين. عندئذٍ يجب ملء ذلك الفراغ، بأن يأتي أحد الممثلين ويؤدي شغلًا بسيطًا يشغل الوقت ويملأ الفراغ.

(٣) توحيد الشغل

إذا صممت كل فقرة شغل على أساس فكرة خاصة بها وحدها، ضعفت وحدة المسرحية. ويمكن اجتناب هذا باستعمال كل قطعة ملحقات هامة لعدة فقرات شغل. فمثلًا في مسرحية «الزرنيخ والعجوز» يستعمل النبيذ المسمم وبوق تيدي والمقعد المجاور للنافذة والملحقات الهامة الأخرى عدة مرات. فكلما تكرر استعمالها غدت مألوفة للنظارة وزاد تأثيرها فيهم.

(٣-١) تجميع الشغل combining business

يبدو لأول وهلة أن محاولة التعبير بشغل واحد عن عدة أفكار في وقت واحد يربك النظارة، على حين أن الأمر ليس هكذا. فالشخص الذي ينهض من أمام مكتبه ويعبر المسرح ليدير مروحة كهربية، يقوم بشغل:

(١) يبين الدافع لعبوره.

(٢) يضيف لمسة واقعية.

(٣) يعطي معلومات عن الزمن وفي أي فصل هو (الصيف)، وعن الجو (حار)، وعن شعور الشخص (المعاناة من الحرارة).

(٤) ليلفت الانتباه إلى المروحة.

(٥) يوحي بأن الشخص سريع التأثر بالحر.

(٦) قد يكون كوميديًّا أو دراميًّا تبعًا للموقف المحيط به.

فكلما جمعت عدة قيم بهذه الطريقة، أصبحت المسرحية أجزل وأكثر حيوية.

الفصل الحادي عشر

الإلقاء

يستخدم الممثل الإلقاء لكي:

(١) ينقل كلمات المسرحية إلى النظارة.
(٢) يعطي للكلمات معاني خاصة عن طريق نبرات الصوت.
(٣) ينقل للنظارة معلومات عن طبيعة الشخصيات وأمزجتها (كالعمر والمركز والقوة والهياج واليأس والغضب وغير ذلك).
(٤) يسيطر على مزاج المتفرجين كما تفعل الموسيقى تمامًا.
(٥) يعمل على التنوع.

فإذا لم يقم صوتك بكل هذه الأغراض معًا، فإنك لا تستغله إلى أقصى حد.

(١) النطق

النطق أول مشكلة عامة تواجه المبتدئ. ويمكن تعريف النطق بأنه اختيار الأصوات. ولكثير من الكلمات الشائعة نطقان أو أكثر يستعملها المتكلم المتعلم في الحديث اليومي. ومع ذلك، فقد يدل نطق كلمة ما على جهل باستخدامها الصحيح، وقد يكشف عن الإقليم الذي ينتمي إليه المتكلم. وهذان أمران لا يُستحبان في المسرح. ولذلك يحسن أن تلم بالنطق المتداول المتعارف عليه فيما يُسمى باللغة المعيارية أو «لغة المسرح» وتستخدمه بصفة دائمة، فيما عدا الأدوار ذات اللهجات الإقليمية الخاصة.

(١-١) تربية الصوت

إنك لتتعلم طول حياتك كيف تضبط طبقة صوتك ليسمعه مَن يبعد عنك مسافة خمس أو عشر أقدام. أما فوق المسرح فيجب أن تتكلم بحيث لا تسمعك السيدة العجوز الصماء التي تبعد عنك مسافة خمسين قدمًا أو مائة قدم فحسب، بل وبحيث تضطرها إلى الإصغاء أيضًا. وهذا يعني أنه عندما يصدر صوتك عاليًا بالقدر الكافي لكي يسمعه النظارة، فإنه يبدو لسمعك عاليًا «أكثر من اللازم». ويقول أساتذة الصوت: إن المهم ليس أن يكون صوتك عاليًا، بل أن يكون واضحًا. وهذا صحيح إلى حد ما. ومن الصحيح أيضًا أنني ظللت عدة سنوات أطلب من الممثلين أن يتكلموا بأعلى ما يستطيعون دون صراخ، ولكني مع ذلك لم أجد أي ممثل زاد على ذلك. وعلى أي حال، فسواء كنت تبلغ الأسماع عن طريق التسليط (أي أداء الصوت على الوجهة الصحيحة) أو بمجرد الشدة، فإن هناك بعض القواعد الأساسية في حرفية الكلام يجب أن تحذقها.

التنفس breathing

لا وجود للكلام دون تنفس. فإذا حافظت على امتلاء رئتيك دائمًا بالهواء دون إجهاد:

(١) توفر لديك مخزون وفير من الهواء الاحتياطي.
(٢) واتتك الثقة التي تصحب ذلك الاحتياطي من الهواء.
(٣) أمكنك تحسين نوع صوتك، فالصدر الممتلئ بالهواء يعمل كصندوق رنَّان.
(٤) استطعت أن ترفع صدرك إلى أعلى؛ وبذا يحسن منظرك.

فإذا رفعت صدرك أمكنك أن تتنفس من الحجاب الحاجز الذي هو عضلة قائمة بذاتها؛ ولذا تتوافر لها سيطرة لا تتوافر للعضلات الكثيرة التي تحرك الضلوع. وعندما تتنفس بوساطة الحجاب الحاجز، فإن معدتك تتحرك «إلى الخارج» في حركة الشهيق، و«إلى الداخل» في حركة الزفير. وإذا لم تكن قد تدربت على هذا، لقيت صعوبة في أول الأمر. فابدأ بالاستلقاء على ظهرك، وضع إحدى يديك على معدتك والأخرى على صدرك، لتتحسس الحركات. حافظ على صدرك مرتفعًا عديم الحركة حين تتحرك معدتك إلى الخارج وإلى الداخل. ويجب التمرن على هذا حتى يصبح عادةً. وزيادةً على ذلك فإن التنفس بوساطة الحجاب الحاجز مفيد للصحة.

يجب أن تتنفس كل حوالي عشر كلمات. ضع إشارات للتنفس فوق نصوص دورك، كالموضح بشكل ٣-٣، وتمرن على التنفس عند هذه المواضع في كل مرة تراجع دورك. «لاحظ أن تبدأ تنفسك للكلام قبل نهاية كلام الشخص السابق.»

إخراج الصوت let the sound out

لا فائدة في الأصوات الجميلة إن لم يُسمح لها أن تبلغ الهواء الطلق. ويتكلم كثيرٌ من الناس من خلال شفتين وفكين مطبقين، وألسنة ملتصقة بالحلق، مما لا يتيح للصوت فرصة الحياة. وعلى ذلك يجب أن تترك لسانك وفكك إلى أسفل، وتفتح شفتيك عند الكلام حتى يخرج الصوت طليقًا. على أن المهم ألا تُرغم الفك أو اللسان إلى أسفل بل تدعهما في ارتخاء؛ إذ إن التوتر في أية عضلة، سوى عضلات الأوتار الصوتية، يسبب خشونة الصوت. وإن كنت في حاجة إلى تدريب، وهذا ما لا شك فيه، فابدأ بالتثاؤب، ثم دع فكك يسقط كالأبله، ثم جرِّب غناء حرف من أحرف المد (العلة)، ثم زد فتح الفم حتى تتغير طبيعة الحرف ويصبح غير مفهوم. تمرَّن على جميع حروف المد بهذه الطريقة، تجد أن لكل حرف منها درجةً قصوى يفتح فيها الفم، تزيد كثيرًا على درجة فتحه التي تعودت عليها عند الكلام العادي. تدرب على النطق بحروف المد، وفتحة الفم أقل من الدرجة القصوى بقليل، واستمر في ذلك حتى تتعود نطق كل حرف بهذه الطريقة.

(١-٢) مخارج الألفاظ

يقرر النطق أي الأصوات نستعمل، وتعمل مخارج الألفاظ على توضيح وجلاء هذه الأصوات. وأهم الأصوات التي تساند وضوح الكلام هي الأصوات الانفجارية[١] (p, b; t, d; k, g). ومما يؤسف له أن هذه هي الحروف التي نميل إلى إدغامها. وتوجد هذه الحروف أزواجًا، كالموضح بالفاصلات المنقوطة. ويُلفظ الحرف الأول من كل زوج «مهموسًا»؛ أي بغير اهتزاز الأوتار الصوتية. أما الحرف الثاني من كل زوج فيُلفظ «مجهورًا»؛ أي بوساطة اهتزاز الأوتار الصوتية. ومن الصعب لفظ حروف الشدة المجهورة فرادى، وإنما

[١] يقابلها في العربية أصوات الشِّدة «ب. ت. د. ط. ض. ك. ق. ج الجافة».

يكفي أن تتمرن على حروف الشدة المهموسة فقط؛ أي p, t, k.[٢] وللتمرن على النطق بها استعمال «تدريب ستيل». تصور كل جزء كسلم موسيقي، الحرف فيه عبارة عن الدقة (النوتة) والشرطة هي الوقف.

ت — — —	ت — — —	ت — — —	ت — — —
ت ت — —	ت ت — —	ت ت — —	ت — — —
ت ت ت —	ت ت ت —	ت ت ت —	ت — — —
ت ت ت ت	ت ت ت ت	ت ت ت ت	ت — — —

تدريب ستيل

يجب أن يكون كل صوت قصيرًا واضح النهاية، فمثلًا «ت» وليس «ت وه» ولا «ت ه». فإذا استطعت النطق بالحروف «ت. ط. ك. ق» دون شائبة، وإذا استطعت أن تنطق فعلًا بجميع حروف الشدة جليةً في الكلام المتصل، تبينت تحسنًا ملحوظًا في وضوح ألفاظك.

وإذا كنت تميل إلى إحداث فحيح عندما تتكلم، فتدرب على الحروف «س. ش. د. ز. ظ» بتدريب ستيل. انطق بكل حرف قصيرًا قدر طاقتك، واجعل قطعه حادًّا في النهاية.

وتوجد عيوب كثيرة أخرى في إخراج الصوت، كالخنف، والتلعثم، واللثغ. بيد أنه ليس من السهل تصحيح هذه بغير أستاذ أخصائي في علم الأصوات.

وحركة الشفاه عاملٌ أساسي في النطق الواضح. حرِّك شفتيك كثيرًا قدر المستطاع. بالغ في تحريكهما وأنت تتمرن حتى تبدو كمَن يشوه قسمات وجهه. ولا خطر إطلاقًا من أنك قد تتعود الإسراف في حركة الشفتين عند الكلام العادي. فحركة الشفاه النشيطة تجعلك تضفي عليك مظهر الحيوية؛ ولهذا فهي جديرة بالتنمية، ولو من أجل هذه الغاية.

[٢] يقابلها في العربية أصوات الشِّدة المهموسة «ت. ط. ك. ق». انظر مقال «فن الكلام» بالعدد التاسع من مجلة «الفن الإذاعي» للمراجع.

(١-٣) تنوع الصوت

لتنوع الصوت أهمية بالغة، فهي الوسيلة التي يسيطر بها الخطيب السياسي على مشاعر سامعيه حتى ولو خلت خطبته من أي شيء هام. وهو كذلك أهم سر لعظمة الممثل الذي يمتع المتفرجين بمسرحية هزيلة.

تنوع الشدة variety in volume

يجد المبتدئ صعوبة في جعل صوته مسموعًا؛ ولذا يتكلم جل الوقت بما يقرب من أقصى شدة لديه (دون أن يصرخ). على أنه مع زيادة طاقته الصوتية يصل إلى مدًى يستطيع فيه أن ينوع شدة الصوت وجهرها. حاول أن تعرف أرقَّ نغمة لديك يمكن سماعها بسهولة، ثم نوِّع صوتك بين هذه وأجهر نغمة.

تنوع الطبقة variety in pitch

لمعظم الناس مجال صوتي يصل إلى سلم أو سلمين منتظمين. وبقدر السيطرة على طبقات الجواب يمكن توسيع هذا المجال. والإنسان في الحديث اليومي يستخدم في العادة مقامًا أو مقامين في منتصف مجاله الصوتي مهملًا مقامات الجواب والقرار. فتعلم كيف تستعمل طاقتك الصوتية كلها.

تنوع السرعة variety in tempo

يميل غير المدرَّبين من الناس إلى الكلام على وتيرة واحدة ثابتة. وقد يسرعون في الكلام عند الغضب، أو يبطئون عند الملل. ومع ذلك فإنك لتجد سرعة كل جملة ثابتةً كما لو كانت تخرج بمقياس معين. حاول أن تتمرن على تغيير سرعة الكلام في أثناء الجملة الواحدة. وأجدى وسيلة لذلك هي أن تغير السرعة في وسط كلمة طويلة.

المد والقصر quantity

يجب تنويع الطول النسبي لكل صوت؛ فإن كثيرًا من الناس يتكلمون كما لو كانوا يعتقدون أنه يجب أن تتساوى جميع الأصوات في طولها كما تتساوى حروف سطر مكتوب بالآلة الكاتبة في مسافاتها البينية. والحقيقة أن الأصوات تختلف في أطوالها

الطبيعية، ويجب المبالغة لا الاختزال في هذه الأطوال. وتُنطق حروف الشدة في اندفاع؛ ولذا تأتي قصيرة ولا تتغير.

والحروف الاحتكاكية (ف f، ڤ v، س s، ز z، ش ʃ؛ ج ʒ؛ ث θ، ذ δ، هـ h)[٣] + تميل إلى القبح إذا مُدَّت؛ ولذا يجب أن تكون قصيرة. أما الحروف الأنفية (م m، ن n، ن ج η) والحرف الشجري (ل l) وجميع حروف اللين فتتميز بإمكانيات واسعة من حيث المد. وحتى حرفا الانزلاق (و w) و(ي i) يمكن تنويع المد فيهما إلى حد ما. ولم نذكر الحرف r لأنه يُنطق بطرق كثيرة متباينة. ولكي تكون في جانب الأمان انطق بحرف الراء (ر r) رقيقًا قصيرًا، إلا إذا اضطُررت إلى تَكراره في دور ذي لهجة خاصة.[٤] حاول أن تكتب بعض جمل بطريقة رموز الأصوات اللغوية، ثم اكتب رقمًا فوق كل رمز يبين الطول النسبي لصوته، واتخذ طول حروف الشدة وحدةً للقياس.

II25I2	II	III2II	25I	I259I6
təmaro	nd	təmaro	aend	təmaro

تنوع الطابع variety in quality

طابع الصوت هو الخاصية التي يمكنك أن تميز بها بين صوت الكمان وصوت الجرس وصوت المزمار عند تساوي طبقة الصوت. ولكثير من الناس قدرة غريبة على تغيير طابع أصواتهم، فيرن صوتهم كصوت الأطفال، أو يتكلمون بصوت أجش، أو رقيق، أو خشن، كيفما يشاءون. وللأسف، لا يستعمل هؤلاء الناس هذه المقدرة في تنويع إلقائهم والإفصاح عن الأفكار والعواطف التي تكمن وراءه. اختبر طابعك الصوتي ثم حاول أن تتمرن على أن تجعل صوتك خشنًا وأنت تتكلم عن الأشياء الخشنة، ورخيمًا عند الكلام على الموضوعات الشِّعرية، وجافًّا إذا أردت أن تكون فكهًا، وهكذا.

---

[٣] بالإضافة إلى بقية الأصوات الرخوة في العربية، وهي «ص – ظ – ح – خ – غ».

[٤] هذه الملاحظة تخص نطق الراء في الإنجليزية، أما في العربية فترقق الراء إذا كانت مكسورة أو ساكنة يسبقها كسر، وتفخم إذا كانت مفتوحة إلا إذا سبقها كسرة أو ياء ممدودة، وكذلك إذا كانت ساكنة يسبقها فتح. كما ترقق اللازم إلا إذا كانت مفتوحة أو جاورت صوت استعلاء ساكنًا أو مفتوحًا فتُغلَّظ. (المراجع)



شكل ١١-١: «سيكون المرء»، مسرح جامعة ييل: من تصميم لورنس جولد واسر: يتوقف نوع الإلقاء في المسرحية على نوع الأسلوب. وهذه المسرحية فيما يبدو تتطلب إلقاءً جميلًا واضحًا. فأي ممثل ذو لكْنةٍ ظاهرة أو ذو ميل إلى الأداء العامي يفسد التأثير العام. لاحظ جو الهدوء الذي تولده الخطوط الرأسية والأفقية، ولاحظ كذلك التماثل الكلاسيكي للتشكيلات وبساطتها.

تدريب على التنوع exercise for variety

يكفي تدريب واحد لجميع أنماط التنوع الأربعة. اختر فقرة من عشرة سطور في مسرحية ما، والأفضل أن تكون من مسرحيات شكسبير، كما يمكنك أن تختار قطعة نثرية من تمثيلية حديثة إن شئت، وخير من هذا وذاك أن تستعمل النوعين كليهما. اقرأ الفقرة بصوت مرتفع محاولًا أن تحصل على أقصى قدر من التنوع في الشدة. ولا تهتم، في هذا الوقت، بالطبقة ولا بالزمن ولا بطابع الصوت. وسيَّان أبقيت هذه كما هي أم تغيرت. ثم نوِّع من شدة الصوت تنوعًا مجردًا كأنك تحاول ترجمة قطعة موسيقية. ويجب أن يكون تنوع شدة الصوت ممتعًا في حد ذاته، ولا تهتم بأن تجعل شدة الصوت مناسبة للألفاظ. وبعد تلاوة الفقرة عشرين أو ثلاثين مرة، تجد أنك تعمل من تلقاء نفسك على تحقيق التوافق بين شدة الصوت والمعنى.

جرِّب الآن تمرين الطبقة هكذا: اقرأ نفس الفقرة أو فقرة غيرها مستعملًا كامل طاقتك الصوتية، ثم حاول أن تجعل أنماط الطبقة ممتعة. بعد فترة ترى أنها لاءمت نفسها تلقائيًّا لمعنى الألفاظ. وعند التمرن على الطبقة، لا تفكر في العناصر الثلاثة الأخرى.

ينبغي كذلك عمل نفس التمرين للزمن والطابع. فترى أن الزمن قد تكيَّف بنفس طريقة طبقة الصوت وشدته. أما الطابع فتتجلى فيه مظاهر خاصة. وإن التغيير من

الطابع الصبياني إلى الشاعري، إلى الخشن، إلى الوحشي، ليبدو سخيفًا إذا لم يتفق مع المعنى. ويلوح أنه لا توجد طريقة لمعرفة النقطة التي يجب أن تحدث فيها مثل هذه التغييرات. وزيادةً على ذلك، فإن تغييرات طابع الصوت تتم في الكلام العادي بطريقة ملفوفة؛ ولذا تبدو التغييرات الفجة اللازمة للتدريب شاذةً متنافرة. ومع ذلك، فإن ثابرت على التدريب، مهما بدا لك سخيفًا في أول الأمر، أمكنك أن تدرك تدريجيًّا كيفية استخدم التغييرات في طابع الصوت. عندئذٍ تستطيع أن تغير من طابع صوتك بطريقة أكثر التفافًا حتى تصل إلى المستوى الصحيح من المهارة اللازمة للإلقاء المسرحي.

أنماط الإلقاء speech patterns

ينشأ عن تغيير شدة الصوت وطبقته وزمنه أنماط معينة. ويتكون من نغمات الأغنية نمط من أنماط الطبقة. ويبين رقم ١ من شكل ١١-٢ خط طبقة أشبه بالنغمات الموسيقية، ولكنه أقل تحديدًا، حيث إن طبقات الإلقاء أقل دقة من الطبقات الموسيقية. ورقما ٢، ٣ من شكل ١١-٢ مبنيان على نفس المبدأ. ففي رقم ٢ يرتفع خط الشدة عند زيادة الشدة ويهبط عند نقصها. وفي رقم ٣ يبين خط الزمن المرتفع سرعة الإلقاء، كما يبين الخط المنخفض بطء الإلقاء. أما المنحنيات في الأرقام ٤، ٥، ٦، فتمثل تغيرات من أي نوع.

ليس التنوع في الإلقاء عديم النفع فحسب، بل هو ضار كذلك إذا سار على نمط رتيب. وفي رقم ٤ موجة نمط غير مقبول. ويبين رقم ٥ ارتفاعًا متكررًا على وتيرة واحدة. ويمثل رقم ٦ انخفاضًا متكررًا. والتكرار في مثل هذه الأنماط ممل، سواء استُعمل في الطبقة أو في الشدة أو في الزمن. وتوضح الأرقام ١، ٢، ٣ كيفية تحاشي مثل هذا الملل من الوتيرة الواحدة، وذلك بتنويع الأنماط.

النعومة smoothness

تتغير أنماط الإلقاء إما في نعومة وإما فجأة. والتغيرات الفجائية أكثر تأكيدًا وإثارةً. استخدم كلًّا من التغيرات الفجائية والناعمة لتنويع أنماطك. والتقطع، الذي ينجم عن توقف الصوت فجأة، ذو أثر فعال. أما الارتفاعات والانخفاضات الفجائية في طبقة الصوت أو شدته، وكذلك التغيرات الفجائية في طابعه، فمرغوبة لأنها أقل شيوعًا.

التأكيد emphasis

عندما تريد أن تؤكد كلمة، فمن المحتمل أن تفعل هذا بزيادة شدته. هذا ممكن، ولكنه قرين للرتابة. ويمكن التأكيد بالمقابلة، كما يمكن تأكيد اللفظ بتغيير طبقته، أو زمنه، أو طابعه، أو شدته. كذلك يمكن تأكيد الكلمة بخفض شدتها، أي نطقها برقة في عبارة جهورية الصوت. تمرَّن على هذه الطرق كلها، وتعلم كيف تستخدمها، وجدير بك أن تتعلم أيضًا كيف تؤكد لفظًا بوضع وقف بسيط قبله، وآخر بعده.

فواصل الفكر indicating breaks

يمكن الدلالة على فواصل الفكر بالوقف، أو بالتغيير الفجائي في الطبقة أو في الشدة. وقد شرحنا طرق وضع علامات الفواصل في آخر الفصل الرابع، ورسمنا شكلًا توضيحيًّا لذلك في شكل ٣-٣. وإن استخدم الفواصل بذكاء ليعمل على حيوية الإلقاء ونشاطه.

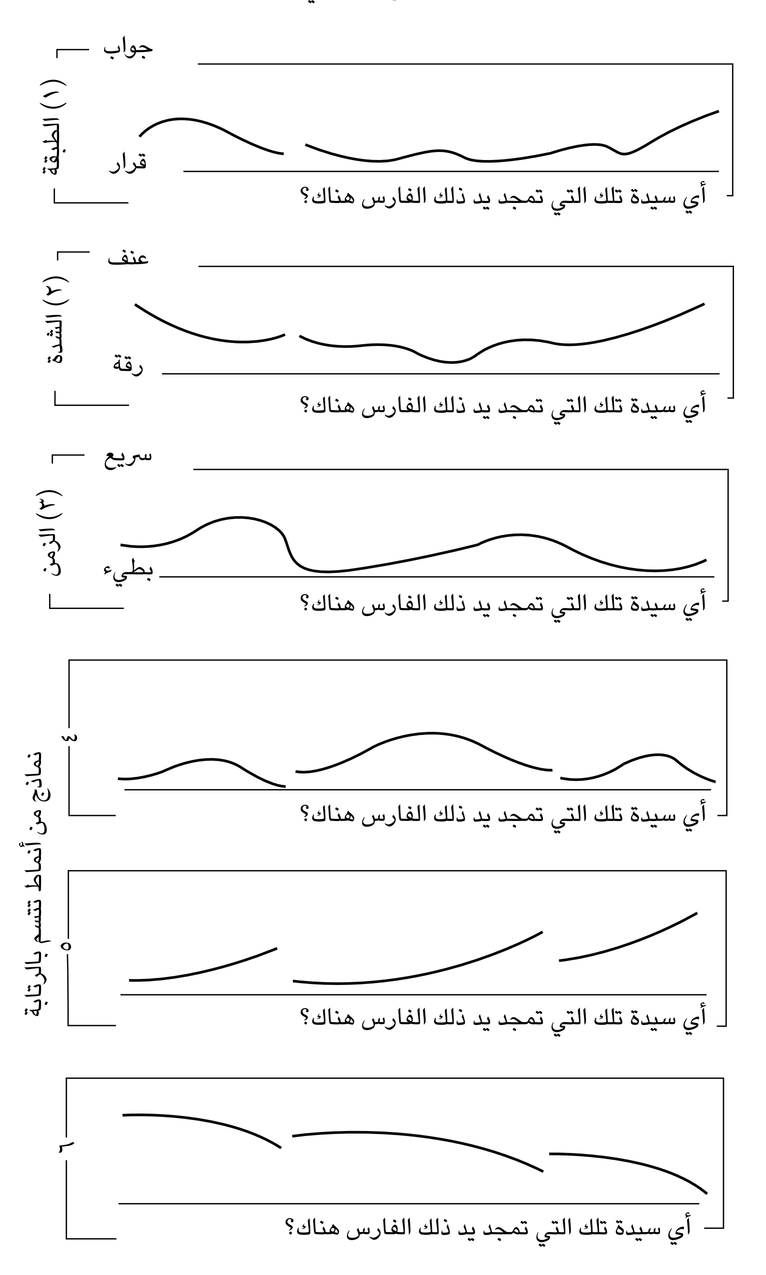
البناء الإلقائي speech builds

يجب بناء العبارة الإلقائية، مهما كان طولها، لتصل إلى ذروة معينة؛ أي ينبغي زيادة أحد العناصر الآتية من بداية العبارة حتى نهايتها: (١) الشدة. (٢) الحدة العاطفية. (٣) التنوع. (٤) الخطو. كما أنه بالإمكان إحداث تدرج بنائي في الطبقة، غير أنه يتصف بالخطورة إذ يفقد الشخص قوته عندما يغدو مجلجل الصوت. ومن الصعب فنيًّا عمل بناء في عنصر واحد. ومن المستحسن عادةً أن تبدأ بالبناء في عنصر ما ثم تنتقل إلى عنصر آخر، أو تبني في عنصرين أو ثلاثة معًا.

وكما يحدث في جميع حالات البناء، يكون التحفظ على البناء أشق من البناء نفسه (انظر أواخر الباب السادس).

التعلية topping

تُستخدم طريقة تُعرف باسم «التعلية topping» عندما يقوم ممثلان أو أكثر بالبناء معًا. فيبدأ الممثل بالإلقاء بدرجة أعلى في الشدة أو في الخطو أو نحوهما، من آخر كلمة ألقاها الممثل السابق له. وهذه الطريقة مجدية جدًّا، ولكنها تحتاج إلى مران؛ لأن البناء الذي من هذا النوع يستلزم ارتفاعًا سريعًا لدرجة أنه يتعذر الارتفاع بعد ثالث عبارة.


جواب
(١) الطبقة
قرار
أي سيدة تلك التي تمجد يد ذلك الفارس هناك؟
عنف
(٢) الشدة
رقة
أي سيدة تلك التي تمجد يد ذلك الفارس هناك؟
سريع
(٣) الزمن
بطيء
أي سيدة تلك التي تمجد يد ذلك الفارس هناك؟
نماذج من أنماط تتسم بالرتابة
٤
أي سيدة تلك التي تمجد يد ذلك الفارس هناك؟
٥
أي سيدة تلك التي تمجد يد ذلك الفارس هناك؟
٦
أي سيدة تلك التي تمجد يد ذلك الفارس هناك؟

شكل ١١-٢

ولاجتناب هذا: (١) ابدأ المشهد بأقل درجة ممكنة. (٢) اترك مكانًا للارتفاع بين العبارات بالمحافظة على تساوي درجة الإلقاء في العبارات نفسها. (٣) انتهز أية فرصة للخفض في ثنايا العبارة، ولكن لا تخفض بين العبارات إطلاقًا.

الفصل الثاني عشر

التوقيت

يعمل التوقيت عمل السحر في التأثير على النظارة، لدرجة أنك لا تصدق إلا إذا جربت بنفسك شيئًا موقتًا وشعرت باستجابة المتفرجين له. وتتأتى البراعة في التوقيت عن طريق الخبرة أمام الجمهور. إلا أنه يمكنك أن تتعلم السر بسهولة وبسرعة إذا ألممت جيدًا بالمبادئ التي يُبنى عليها التوقيت المحكم.

(١) تحديد المفاتيح setting cues

يتألف التوقيت في مظهره الواضح على تحديد المفاتيح؛ أي تعيين اللحظة التي يصدر فيها حديث ما أو فعل ما. ولا تظنن أن هذا بالسهولة التي يبدو عليها. فعادةً يعتقد الممثل غير المتمرن أن مفتاح حديثه هو آخر لفظ في حديث مَن يتكلم قبله. هذا صحيح إلى حد ما، ولكنه يجب أن يستعد للكلام بالتنفس. وعلى ذلك يجب أن يستنشق الهواء اللازم للكلام قبل أن يتوقف من قبله عن الكلام بعدة ألفاظ (انظر شكل ٣-٣). وتُسمى مثل هذه المفاتيح بالمفاتيح المنتظرة. وأغلب المفاتيح من هذا النوع. فعندما تدخل، تبدأ بالمسير نحو الباب قبل أن تسمع مفتاح كلامك. وعندما تخرج تسير نحو الباب وتدير مقبضه قبل أن تنطق بعبارة الخروج. وتُسمى المفاتيح غير المنتظرة بالمفاتيح الميتة. ويجب تحديد نوع كل مفتاح في التجربة «البروفة»، ولن يفيد ترك شيء للمصادفة عند التمثيل.

وهناك مشكلة في المفاتيح تبدو سخيفة ولكنها شائعة بحيث لا يمكن إهمالها. وذلك عندما يغفل الممثل عبارة تحتوي على مفتاح ما. فمثلًا إذا كان مفتاحك لتدير جهاز الراديو هو: «أليس كذلك؟» في العبارة: «يمكنني أن أرى، أليس كذلك؟ إذ عيناي سليمتان.» ولكن الممثل لم ينطق بالجملة كلها، بل قال: «يمكنني أن أرى؛ إذ عيناي سليمتان.» وعندئذٍ

ينبغي أن تدير جهاز الراديو مهما كان الأمر. ولكن المدهش أن بعض الممثلين يظن أن إغفال المفتاح معناه حذف الحركة المتوقفة عليه، ولكن هذا خطأ كل الخطأ.

يمكنك اجتناب الوقوع في مثل هذا لخطأ، بأن يكون تفكيرك في المفتاح، ليس بألفاظه، بل باللحظة التي يقال فيها سواء قالها من قبلك أو حذفها.

(٢) التوفيق بين الحركة والحوار

الحركة أشبه بعلامات الترقيم؛ فالحركة التأكيدية تقسم المسرحية إلى فقرات من الأفكار، والحركات المتوسطة التأكيد توضح الجمل، وتبين الحركات البسيطة أجزاء الجمل.

وليست المشابهة تامة بين الحركة والترقيم، فلن تستطيع القيام بحركة صغيرة عند كل فاصلة، أو بحركة متوسطة عند كل نقطة. بيد أن هذا المبدأ يسري على وجوب التناسب بين الحركة وأهمية الفواصل بين الأفكار.

تأتي الحركة عادةً بين السطور، كما تأتي علامات الترقيم العادية بين الجمل. بيد أنه إذا بولغ في ذلك أضجت المسرحية بطيئة. وعلى ذلك ينبغي للممثل أن يقوم بالحركة وهو يتكلم. وقد تأتي الحركة الطويلة أثناء سطر يلي سطرًا آخر هامًّا. وعادةً يقوم كل ممثل بالحركة أثناء كلامه هو، وإلا جذب الممثل المتحرك الانتباه إليه بدلًا من المتكلم.

ويجب ألا يتحرك أكثر من ممثل واحد في الوقت الواحد؛ لأن هذا يسهل على النظارة تتبع الفعل الدرامي. وإذا اقتضى الأمر أن يتحرك ممثلان في وقت واحد، وجب ألا يبدآ سويًّا، وألا ينتهيا معًا.

(٢-١) توافق الزمن synchronization

تسير الحركة والكلمة في المسرحية جنبًا إلى جنب. وقوة التأثير تستدعي توافقهما معًا في الزمن. ولحسن الحظ يقوم الممثلون بطبيعتهم، حتى غير المتمرنين منهم، بالتوفيق بين كلٍّ من الحركة والكلام. وعلى ذلك يبدو أن لا صعوبة في هذا الأمر. على أنه من المفيد مراعاة القواعد التالية. وإذا أمكنك التعرف على الموقف بالنسبة للتوقيت، حدث التوقيت تلقائيًّا.

(٢-٢) الوقف pauses

تتألف العناصر الصوتية في توافق الزمن من ألفاظ ووقفات، كما يتألف عنصر الحركة من حركات ووقفات. وهذه الوقفات لا تقل أهمية عن الكلام أو الحركة. ويجب أن تتصف وقائع المسرحية بالاستمرار. ففي كل لحظة من لحظات المسرحية ينبغي أن يكون هناك شخص يتكلم أو شيء يحدث، أو يكون هناك «وقف له أهمية خاصة». وفوائد الوقف هي:

(١) التأكيد؛ فالوقف قبل كلمة أو حركة يسترعي الانتباه إليها.
(٢) يبين أن الشخص يفكر، مثل: «دعني أفكر في الأمر (ثم وقف) آه، لقد عرفت السر ...»
(٣) يكون بمثابة فاصلة لتوافق الزمن.

ويُستخدم وقف التوافق عندما يكون مفتاح الكلام واحدًا لعدد من الممثلين. فعندما يقول شخص: «هل أنت معي؟» يرد الجميع في وقت واحد قائلين: «بكل تأكيد، نحن معك.» وإنهم لينتظرون بعد كلمة «معي» فترة تكفي لعد «واحد» للتأكد من ضبط الرد معًا. كذلك رد الفعل على النظارة، كالضحك والتصفيق، يُضبط فيه توافق الزمن بهذه الطريقة (انظر شكل ١٥-٢).

وإذا تلكأ ممثل في التقاط مفتاح حديثه، أو إذا امتدت فترة وقف أطول مما يجب — أو إذا تعطل سيال العرض لأي سبب — تعرضنا لما يُسمى «الانتظار المسرحي». والمتفرجون شديدو الحساسية بمثل هذا النوع من الانتظار. ففترة انتظار لمدة أقل من ثانية قد تسبب لهم قلقًا لا شعوريًّا، وإذا بلغت ثانيتين أو ثلاثًا جعلتهم يعتقدون أن هناك خللًا ما.

(٢-٣) الأفعال الخاطفة instantaneous actions

بعض الأفعال، كطقطقة الأصابع والضرب بقبضة اليد على المناضد، يستغرق وقتًا قصيرًا جدًّا لدرجة يتعذر معها قياسه. ومثل هذه الأفعال تأكيدي، ويأتي عادةً في أثناء فترات الوقف قبيل الكلمة أو الجملة التي يراد تأكيدها. كما يأتي أحيانًا مع المقطع المشدد من الكلمة المؤكدة، أو خلال الوقف الذي يعقب الكلمة أو الجملة. والتوقيت في كلٍّ من هذه الحالات لا يتأتَّى بغير المرانة والتجربة، حيث يمكن تحديد الوسيلة التي تؤدي إلى تأثير أفضل من غيرها.

(٢-٤) الأفعال الممتدة longer actions

الأفعال الممتدة التي تستغرق من الوقت ما يجعل بدايتها ونهايتها تبدوان كشيئين منفصلين، يجب أن تتوافق مع وقت الكلام بإحدى الطرق الثلاث الآتية:

(١) إذا جاء الفعل أثناء وقف، فيجب أن يملأه تمامًا. فمثلًا عندما تقول: «أسمع صوت شخص في الخارج (وتعبر إلى النافذة). نعم، إنه جون.» فما إن تنطق بعبارة «في الخارج» حتى تبدأ بالعبور إلى النافذة، وعندما تصل إليها وتقف، تقول: «نعم ...» وحتى لو تألف الفعل من حركات مطولة تستغرق عدة دقائق، يجب أن تبدأ به بعد الكلام السابق له مباشرةً، على أن تلقي بأول مقطع في العبارة التالية في اللحظة التي ينتهي فيها الفعل.

(٢) الفعل الذي يحدث خلال جملة حوار يجب أن ينتهي عند آخر مقطع مشدد في الجملة. وغالبًا ما يكون المقطع الأخير القابل للتشديد هو نفس المقطع الذي يشدد عادةً في الكلمة. ومع ذلك فهناك بعض عبارات يجب نقل التشديد فيها إلى كلمة سابقة، مثل: «سيعمل على قتلك، وقتلي أنا أيضًا.» فلا يكون التشديد على كلمة «أيضًا» بل على الضمير «أنا».

(٣) وأحيانًا تتفق بداية الحركة مع بداية جملة، مثل: «أنت أيها الكلب القذر ...» فيبدأ المتكلم بالحركة وهو ينطق بكلمة «أنت». وقد تتفق نهاية الحركة مع نهاية الجملة أو لا تتفق معها.

وقد يمتد الفعل حتى ليشغل عدة فقرات قصيرة. ولن تجد صعوبة في مثل هذه الحال إذا اتبعت المبادئ السابقة.

(٣) الإيقاع

ليس هناك مَن يعرف كثيرًا من الإيقاع، حتى في الموسيقى أو الشِّعر حيث يكون الإيقاع واضحًا. والإيقاع المسرحي أكثر غموضًا. والقليل الذي نعرفه عنه يمكن تلخيصه في إيجاز، ومع ذلك فهذا القليل ذو أهمية، كما أنه لحسن الحظ سهل في استخدامه.

(٣-١) الوحدة (أو التفعيلة) beats

إذا كنت تشاهد مسرحية وأخذت تنقر بقدمك دون مراعاة وحدة خاصة، فسرعان ما تجد أن قدمك تنقر تبعًا لوحدة خاصة تتفق والمسرحية، غير أن هذا النوع من النقر منتظم كنقر «الرقَّاص الموسيقي (المترونوم)»، وخالٍ من الدقات غير المشددة التي نصادفها في الموسيقى أو الشِّعر. والمسرحية تشتمل على وحدات غير مشددة وإن كانت تبدو غير منتظمة إلى حد كبير. على أنه يمكنك أن توفر على نفسك مئونة ملاحظتها، إلا إذا كنت ترغب في دراسة الإيقاع عمليًّا. وإذا استخدمت لحنًا من ألحان «الفالس» مثلًا في مسرحية فلا تحاول أن توفق بين إيقاعه ذي الثلاث الدقات وبين أي شيء في المسرحية. وكذلك إذا كنت بإزاء مسرحية شعرية، مثل «بير جنت» حيث يتبدل الوزن من المقياس الثلاثي ذي النبر المقدم إلى المقياس الخماسي ذي النبر المؤخر، فلا تحاول أن توجد توافقًا مماثلًا في إيقاع المسرحية. فإن أي توافق بين الإيقاع الملفوف للنص المسرحي والإيقاع الموسيقي أو الشعري، إنما ينبغي أن يُترك ليحدث من تلقاء نفسه، وإذا حاولت إقحامه عنوةً أحدثت ضررًا يطغى على النفع الذي تبغيه.

ويمكن معرفة وحدة الإيقاع المسرحي بالعد دون اعتبار لسرعة العد، فإذا كنت ذا حساسية بالإيقاع عامةً، أمكنك أن تعد بالسرعة الصحيحة، ما دمت على صلة بالمسرحية.

(٣-٢) وحدة الكلام speech beats

تقع الوحدة في الكلام على المقاطع المشددة أو على مواضع الوقف، ولا تجيء أبدًا على المقاطع غير المشددة. على أنه ليس من الضروري أن تأتي الوحدة مع كل مقطع مشدد. ففي جملة: «ليسخر بالندب من لم يحتمل جرحًا.» نجد أن جميع المقاطع التي تحتها خطٌّ مشددة، غير أن الدقة لا تقع في الغالب إلا على «يسخر» و«لم» و«جرحًا». ويمكن تغيير نمط وحدة الكلام بتغيير التشديد على المقاطع. فالجملة السابقة يمكن إلقاؤها بدقتين فقط؛ إحداهما على «الندب»، والأخرى على «جرحًا». والوسيلة إلى معرفة أفضل نمط يلائم الموقف لا تتأتى إلا بالتجربة.

(٣-٣) وحدة الفعل action beats

لبعض الأفعال، كخطوات العبور مثلًا، وحدة ظاهرة. وبعضها ينساب في نعومة بحيث لا تبدو له وحدة، غير أنه يوجد عادةً لمثل هذه الأفعال تشديد معين في النهاية يمكن أن يخضع للوحدة. وكل إيماءة فجائية قصيرة يمكن أن تعد كوحدة مفردة.



شكل ١٢-١: «السري النبيل»، مسرح جامعة ييل: تصميم دونالد أوبنسلاجر: إذا كان العرض ينطوي على مثل هذه الأسلوبية الواضحة، أصبح نوعًا من «الباليه» الناطق.
ومن أهم الضرورات هنا التوقيت والإيقاع الشديد. لاحظ استعمال قوس الستائر المصنوع من الحرير.

(٣-٤) التوافق بين الكلام والفعل عن طريق الإيقاع synchronizing speech and actions through rhythm

سبق الكلام على وسائل التوفيق بين الكلام والفعل، غير أنه يمكن تسهيل هذه الوسائل باستخدام الإيقاع. ونجد خير فرصة لدراسة الإيقاع في الميلودراما العتيقة الطراز، حيث تكون الوحدة ظاهرة غير مستترة. ويوضح المثال الآتي كيفية التوفيق بين وحدة الألفاظ ووحدة الأفعال:

«رهن مزارعٌ أرضه وادخر قيمة الرهن في إبريق قهوة، فسرق لصٌّ النقود واشترى وثيقة الرهن. فلما علم المزارع باستيلاء ذلك الوغد على وثيقة الرهن، أسرع لإحضار النقود ليدفع قيمة الوثيقة، وعاد يحمل إبريق القهوة في يده:

المزارع (خطوة) (خطوة) (خطوة) (يمد يده بإبريق القهوة): مزق وثيقة الرهن يا سيدي. ها هي ذي النقود.

اللص (ينحني إلى الأمام): أين؟

المزارع (يعبر إليه) (خطوة) (خطوة) (يفتح غطاء الإبريق): هنا.

(يضع يده في الإبريق) (يتحسس قاع الأبريق) (يجفل): ها هي ذي. (يجفل) (يخرج يده وينظر في الإبريق).

(يخطو للخلف) (يخطو للخلف) (يخطو للخلف).

ماذا! لقد اختفت!

اللص (يتقدم نحوه) (خطوة) (خطوة) (خطوة): حذار أن تخدعني يا سيدي!

(٣-٥) قوة الإيقاع strength of rhythm

تتطلب الواقعية، والواقعية المسرحة، إيقاعًا قليل الوضوح. أما التعبيرية فتستلزم إيقاعًا قويًّا. والتشديد على الوحدة يقوي الإيقاع. فعندما يضرب الممثل الأرض بقدمه في أثناء سيره، يكون الإيقاع أقوى مما لو سار في انسياب. وكذلك يقوى الإيقاع عند توافق عدة عناصر. ففي المنظر السابق، يجفل المزارع، ويُخرج يده من الإبريق، وينظر فيه في آنٍ واحد. وإذا خطا خطوة في نفس الوقت، كان التأثير أكثر وضوحًا. ولا يحسن عادةً أن يحدث شيئان في وقت واحد، إلا في المسرحيات الشديدة الأسلوبية.

(٣-٦) اقتراحات suggestions

(١) إذا تم عبور من ثلاث خطوات في أثناء حديث، وجب أن تتفق الخطوات الثلاث مع الوحدات الثلاث الأخيرة للحديث. هذا مع عدم حساب نصف الخطوة التي يختتم بها العبور من ضمن الإيقاع.

(٢) يجب في البروفات الأولى أن «يعد» الوقف بأن تقول في سرك: «واحد، اثنان، ثلاثة ... إلخ.» ويستغرق الوقف القصير في العادة مدة عد واحد. أما الطويل فيستغرق

من خمسة إلى ثمانية. ويمكن اعتبار الحد الأقصى للوقف عشر عدَّات. ولكن حدث ذات مرة أني لاحظت وقفًا استغرق اثني عشر عدًّا. وإذا بدأ أحد الفصول بوقف، ف «ابدأ» العد بعد «توقف» الستار عن الحركة مباشرةً.

(٣) يجب أن يتتابع الحديث في الظروف العادية دون وقف. ويميل المبتدئون إلى إدخال وقف من عد أو عدين قبل كل مفتاح من مفاتيح الكلام. وإن هذا ليجعل المسرحية مملة؛ لذا يجب على المخرج أن يعمل على منعه من البداية.

(٣-٧) تمرين exercise

لهذا التمرين مفعولٌ عجيب في مساعدة الممثل على الإحساس بإيقاع المسرحية، وتأكيد أحاديثه، وتوقيتها، والتوفيق بين حركاته وألفاظه.

وزيادةً على ذلك فله مفعول السحر في علاج التصلب والتشجيع على إنجاز الإيماءات في سهولة ويسر.

اتلُ نص دورك جملةً بعد أخرى دون انتظار للمفاتيح. وعند الكلام تصور أنك ملاكم، وتحرك حول المسرح، واضرب بيدك عند كل كلمة تعتقد وجوب تأكيدها. فسرعان ما تعرف أي الكلمات يجب تأكيدها، وكذلك أنه من السهل الضرب على الكلمات المؤكدة، في حين يصعب الضرب على الكلمات غير المؤكدة. كما أنك تجد أيضًا أن بعض الكلمات يتطلب مناورات بسيطة، بينما يستوجب البعض الآخر هجمات عنيفة. وليست معرفة الملاكمة الحقيقية تفرق بين استعمال كلٍّ من اليدين، ويقتضي هذا التمرين استعمال اليدين بلا تفرقة. كذلك يمكنك أن تتصور أنك تلعب «التنس» بدلًا من الملاكمة؛ إذ لا تفرق هذه اللعبة بين استعمال اليدين. وتستطيع التمرن خارج المسرحية بأن تحفظ عشرة سطور من أية تمثيلية، ثم تتلوها عدة مرات. هذا هو أفيد تمرين أعرفه، وعلى مَن يريد إجادة التمثيل أن يعمله بدقة.

(٣-٨) الإيقاع كقيمة جمالية rhythm as esthetic value

ليس الإيقاع مجرد وسيلة لتوافق الزمن، بل يضفي على الإخراج قيمة جمالية كما يفعل الجمال. وأحيانًا يقلل من ملل الفقرات ذات الوتيرة الواحدة، ويربط بين الفقرات التي ليس بينها وحدة حقيقية. أو بمعنًى آخر، يضفي الإيقاع على التنوع مظهر التجانس، ويجعل التجانس أكثر إمتاعًا.

(٤) الخطو

تختلف سرعة استيعاب النظارة للأفكار باختلاف الأفكار وباختلاف النظارة أنفسهم. ومع ذلك يجب الاهتمام بها. فإذا سارت المسرحية وئيدًا، خرجت الأفكار متباعدة، ومل النظارة فترات الفراغ. وإذا سارت بسرعة أتت فكرة جديدة قبل أن يستوعب النظارة الفكرة السابقة لها، فتسبب ارتباكهم، وتضيع منهم الفكرتان، وتكون النتيجة أنهم يملون المسرحية. وعلى هذا ينشأ ملل النظارة بسبب الإبطاء أو الإسراع في الخطو.

يميل هواة التمثيل إلى الإبطاء. وفي مثل هذه الحال يجب على المخرج ألا يحاول زيادة الخطو، بل يعمل على تنويعه باختيار المشاهد المثيرة في كل فصل، وزيادة سرعتها عن بقية المَشاهد الأخرى. وعادةً لا ينبغي أن يزيد خطو المشهد فجأة، بل يجب أن يتدرج في البناء من بداية المشهد إلى نهايته. وإذا تُرك الهواة وشأنهم، وكانوا أميل إلى البطء، وإذا حثهم المخرج على الإسراع أسرعوا أكثر مما يجب في أنواع معينة من المسرحيات، ومثل: (١) الدراما العنيفة ذات الحوار المتوتر. (٢) الكوميديا الراقية كمسرحيات أوسكار وايلد ذات النكتة الملفوفة المستترة التي تتطلب مهلة من أذكى النظارة لفهم مغزاها. (٣) الميلودراما العتيقة الطراز.

الفصل الثالث عشر

خَلقُ الشخصية

وبعد ترجمة الشخصية تبدأ عملية بعث الحياة فيها، وذلك بأن يُسند إليها ما يميزها من الحركة والشغل وعادات الكلام … إلخ. ويجب ألا تكون هذه جميعًا مناسبة فحسب، بل وتكشف عن طبيعة الشخصية وانفعالاتهما النفسية إزاء مواقف المسرحية. فمثلًا قد تختال الشخصية إذا سار كل شيء على ما يرام، وتنكمش إذا أخفقت الأمور، وقد تحافظ شخصية أخرى على سمات هدوئها في جميع الحالات. وكثير من هذه التأثيرات من النوع المستتر، وأغلبها لا يمكن التعبير عنه بالألفاظ. ويظن الكثيرون أن خلق الشخصية يقتضي مهارة فائقة، بيد أن الواقع أنك ما إن تعرف الكيفية التي يتم بها هذا الأمر حتى تجده سهلًا يسيرًا.

(١) المعالجة

يتوقف نجاح الممثل في بث الحياة بالشخصية التي يمثلها على مناهج المعالجة التي يتبعها في بناء الشخصية.

(١-١) المنهج الموضوعي the objective method

يتناول بعض الممثلين الحركات المميزة والصفات الكلامية على وجه موضوعي؛ فالممثل الذي يقوم بدور رجل عجوز قد يدرس عجوزًا حقيقيًّا فيجده محني الظهر، يتكلم بصوت متحشرج، أو ربما لاحظ الممثل أن معظم الكهول لهم ظهور محنية وأصوات محشرجة. وفي كلتا الحالتين نراه يسعى إلى توضيح كِبر السن بتقويس كتفيه ورفع طبقة صوته إلى

درجة حادة. ولكني أقرر، بما اكتسبته من خبرة، عدم جدوى هذه الطريقة إذا استُخدمت وحدها. ففي الأدوار الطويلة، يجد الممثل أن عليه أن يقوم بمئات بل آلاف من الأشياء، إذا حسبنا كل حركة وكل نبرة صوت. فالرجل العجوز لا ينحني فقط، بل ويحرك كل عضلة وكل مفصل بطريقة خاصة. وعلى ذلك إذا أتى الممثل إيماءة خاطئة أو نطقًا لا يتفق وكبر السن أضعف الإيهام لدى الجمهور أو أفسده، وإن عشرة أخطاء من هذا النوع لتكفي لتحطيم الدور كله. وما من ممثل يستطيع ملاحظة كل شيء أو يدرس دوره دراسة تكفي لأن يجيد تقليد كل حركة وكل نبرة صوت من أول المسرحية إلى آخرها؛ إذ لا بد أن تتغلب عليه عاداته الذاتية فتُذكر المتفرجين بأنهم يشاهدون ممثلًا لا شخصية حية. وعلاوةً على ذلك فلا يلزم أن تكون الحركات والنبرات مطابقة للشخصية فحسب، بل وللاستعداد البدني للممثل. فالرجل البدين لا يستطيع تقليد رجل خفيف الحركة، ومهما أجاد التقليد فلن يقنع النظارة بذلك؛ لأن الحركات التي تتناسب والنحافة لا تتفق والبدانة.

وليس المنهج الموضوعي مقصورًا على التقليد وحده، بل يشمل كل شيء يأتي من خارج الممثل. فإذا أطعت المخرج طاعةً عمياء، أو قمت بتمثيل مشهد حسب القواعد الحرفية، وجاءت نتيجة عملك على المنهج الموضوعي.

(١-٢) المنهج الذاتي the subjective method

نظرًا للإخفاق الواضح في المنهج الموضوعي، اتسع المجال أمام الطريقة المضادة له، وهي المنهج الذاتي الذي ابتكره ستانيسلافسكي Stanislavsky. وفي هذا المنهج لا يحاول الممثل تقليد حركات ونبرات الشخصية مباشرة، بل يحاول أن يتعاطف مع الشخصية إلى أقصى حد. فيحس بإحساساتها ويفكر بأفكارها. وهذا المنهج ناجح جدًّا فيما يختص ببناء الشخصية، ولا سيما إذا قام به ممثل محنك. غير أن له عيبين:

(١) يستلزم التمرن عليه وقتًا طويلًا جدًّا وقدرًا كبيرًا من الجهد. وقد كان ممثلو ستانيسلافسكي بمسرح موسكو الفني يقومون بالتجارب (بالبروفات) اللازمة لمسرحية واحدة عدة شهور، وأحيانًا بضع سنوات قبل أن يجهزوا لعرضها على المسرح. وحتى لو أدخلنا في اعتبارنا مستوى التمثيل الراقي الذي يضعه ذلك المسرح الفني نُصب عينيه، فإن مناهجه تُعتبر غير عملية بالنسبة للفرق العادية.

(٢) لا يكفي أن تُحدث تأثيرًا ما، بل يجب نقل هذا التأثير إلى النظارة. والممثل الذي ينساق مع شخصية دوره لدرجة إهمال حرفيته، يجد أن معظم فنه يعجز عن تخطي حاجز الأضواء السفلي للمسرح. ولقد عاب النقاد مسرح موسكو الفني في هذه النقطة. وجدير بالذكر أن نجاحه لم يكن إلا في المسرحيات الواقعية ذات الدراسات الشخصية، وأن محاولاته لتقديم أعمال أسلوبية لم تبلغ نفس هذا القدر من التوفيق بسبب ما تتطلبه من حرفية كبيرة.

(١-٣) المنهج المشترك combined method

إذا استخدمنا المنهجين الموضوعي والذاتي معًا، حصلنا من كلٍّ منهما على ما ينقص الآخر. وهذا يتفق والمبادئ النفسية. «فالممثل الذي يتعلم أداء بعض الحركات بطريقة معينة، ثم يتعود الإحساس بانفعالات الشخصية التي يمثلها، لا يلبث أن يعبر عن هذه الانفعالات تلقائيًّا عن طريق الحركات التي تعلمها، ما دامت تلك الحركات تتناسب مع تلك الانفعالات.»

ويمكنك أن تبرهن على ذلك بنفسك باستخدام وسيلة الخروج الحرفية الموضحة برقم ١ من شكل ١٤-٨. احفظ الحركة بطريقة آلية، ثم ارتجل من عندك كلامًا لمشهد يبلغ بك الضيق فيه منتهاه حتى لترتدي معطفك وتنفلت خارجًا. عندئذٍ تجد أن الحركة تحدث بطريقة طبيعية لدرجة أنك لا تصدق أنك قد حفظتها بطريقة آلية. ولكن إذا شُغلت بانفعالات الشخصية التي تمثلها أولًا، ثم تدربت بعد ذلك على الحركة التي توحي بها تلك العواطف، فإنك تقترف عدة أخطاء حرفية. وعندما تحاول تصحيح هذه الأخطاء، تجد أن التصحيح لا يتفق والانفعالات. أو بمعنًى آخر، من السهل أن توفق بين الانفعالات وأحد الأنماط الحرفية، في حين أنه يصعب إجراء أي تغيير حرفي في الحركة الناشئة عن انفعال ما.

ويتلاءم الانفعال بالضيق مع الحركة المبينة برقم ١ شكل ١٤-٨، ولكنك إذا جربت نفس هذه الحركة مع انفعال لا يلائمها تعذر عليك أن تجعل الحركة تتمشى مع الانفعال جنبًا إلى جنب.

ولكي نستخدم هذه المبادئ، يجب القيام بأعمال الإخراج الأولى على المنهج الموضوعي؛ أي بالعقل لا بالعاطفة. وتستمر هذه الفترة من الوقت الذي يبدأ فيه بقراءة نص المسرحية

حتى البروفة العاشرة أو الثانية عشرة، وتشمل جميع المظاهر العامة للترجمة والأفعال، بما فيها:

(١) تقرير موضوع المسرحية وعلاجها وطبيعة الشخصيات ووظائفها.
(٢) تصميم التشكيلات واتجاهات العبور، وابتكار حركات الشغل.
(٣) كل شيء يكون للقواعد الحرفية فيه أهمية أساسية.

ليس هناك حد فاصل بين الفترة الموضوعية والفترة الذاتية التي تأتي بعدها. ففي أثناء حفظ الممثلين لأدوارهم، يبدءون بتلمس الطريق إلى الشخصيات التي يمثلونها. وبعد أن يتم حفظ الأدوار جيدًا، يحل المنهج الذاتي، فيتعلم الممثلون أن يحسوا بمشاعر شخصياتهم شيئًا فشيئًا، ويعبرون عن هذه المشاعر من خلال الأفعال التي تعلموها؛ إلا إذا وجد أنها غير ملائمة، وفي هذه الحال يجب تغييرها. ومع ذلك يحتاج الأمر إلى عدد من التفاصيل كنبرات الصوت، والإيماءات، وهذه تستحث على أن تنشأ طبيعيًّا من العواطف.

ويجب أن يتبع الممثلون المنهج الذاتي أثناء العرض وألا يحيدوا عنه، إلا في الأحوال الآتية:

(١) إذا كان هناك مواقف تستدعي التظاهر، كالعراك المسرحي، وإلا أصيب بعض الممثلين من العراك الحقيقي.

(٢) إذا حال رد الفعل عند النظارة دون استمرار التمثيل، وهذا يشمل الضحك والتصفيق لمدة طويلة، ولا يشمل الأمور الخفية كبرود النظارة أو إقبالهم الذي يجب أن يحس به الممثلون ويعملوا له حسابًا في عقلهم الباطن.

(٣) إذا حدث خطأ يستلزم التصحيح، ولا تحدث في الحياة الواقعية «أخطاء» من هذا القبيل، وعلى ذلك يجب حل هذه المشاكل بالطريقة الموضوعية.

(٢) كيفية الإحساس بالدور

«إذا تخيلت أنك نفس الشخصية التي تمثلها، وفكرت بأفكارها، وجدت أنك تشعر بعواطفها تلقائيًّا دون جهد ولا تكلف.» ويمكنني أن أذكر مئات من الأمثلة التي قابلتني أثناء مباشرة مهنتي كمخرج؛ ففي مسرحية «أنَّا كريستي»، لقي الممثل القائم بدور «ماتيو» صعوبة في المشهد الذي تنهال فيه «أنَّا» على «ماتيو» بالنقد اللاذع ثلاث صفحات،

على حين يدير ماتيو ظهره للمتفرجين. وكان الممثل القائم بدور ماتيو صورةً طبق الأصل للممثل الذي ينتظر الإشارة ليبدأ حديثه، ولا أكثر من ذلك. فسألته ماذا يظن في انفعال ماتيو إزاء كل ذلك النقد، وماذا كان يفكر و«أنَّا» مسترسلة في نقدها له. فأجاب الممثل بأن ماتيو لا بد وأن يكون قد جُنَّ جنونه، فلم يستطع التفكير السليم، وعلى ذلك أخذ يكيل لها سيلًا من الشتائم في سرِّه. فطلبت من الممثل أن يكتب لي ذلك السيل من الشتائم التي يظن أن ماتيو كان يفكر فيها، على أن تكون تلك الشتائم بطول نقد «أنَّا»، ثم يتلو هذه الشتائم في سره طيلة المشهد. فكانت النتيجة أنه لم يعد لدينا بعد ذلك ممثل ينتظر أية إشارة ليبدأ الكلام، بل أضحى كرجل أيرلندي ثائر يهم بأن ينقضَّ على عنق «أنَّا» فيعصره عصرًا ويزهق روحها.

(٢-١) النصوص الصامتة the “silent script”

لاستخدام هذا المنهج على الوجه الأكمل يجب أن يراجع الممثل دوره — ومن الأفضل أن يكون ذلك أثناء عملية الحفظ — وأن يعيش في أفكاره الشخصية بالتفصيل، كلما ظهرت على المسرح دون أن يكون لها ما تقوله. وأحيانًا قد تكون الشخصية مصغية إلى كل ما يقال تمام الإصغاء، وأفكارها متمشية مع ألفاظ المتكلم. وغالبًا ما تنتقد في ذهنها أقوال المتحدث، أو ربما تفكر في شيء آخر يختلف عنها اختلافًا كليًّا. وبعد أن يجيد الممثل هذه النصوص الصامتة كل الإجادة، يجب أن يتلوها في سره في أثناء التمرين (البروفات) والتمثيل. حقيقةً إن هذا يتطلب منه جهدًا، ولكنه جهد ممتع. ولم يحدث أن لاحظت إخفاق هذه الوسيلة عند استخدامها بإخلاص. وزيادةً على ذلك فإن نتائجها سريعة. فالممثل الذي يقضي ساعة أو ساعتين في تلاوة «هذه النصوص الصامتة» في سره، يبدي تقدمًا ملحوظًا في البروفة التالية.

وليس من الضروري حفظ هذه «النصوص الصامتة» عن ظهر قلب، بل يكفي أن تلم بالأفكار التي تتضمنها، وتضع لها ما يناسبها من الألفاظ في أثناء البروفات والعرض؛ فهذا يوفر بعض الجهد ويمنع الابتذال.

لا يهم أن تكون لغة «النصوص الصامتة» أدبية أو متمشية مع لغة المسرحية، والواقع أن الجمل المتقطعة أفضل بكثير لأن الناس يفكرون بهذه الطريقة عادةً. وهاك مثالًا لذلك من مسرحية «روميو وجولييت»:

النص الأصلي	«النص الصامت» لبنفوليو
بنفوليو: افترقا أيها المعتوهان ... أغمدا سيفكما؛ فلستما تعلمان ماذا تفعلان (ويضرب سيفيهما). يدخل تيبالت. تيبالت: ماذا؟ أتُجرد سلاحك بين هؤلاء الكلاب عديمي الرحمة؟ استدر يا بنفوليو، وفكر في أمر موتك. بنفوليو: ما أنا إلا ساعٍ في السلام ... أغمد سيفك.	(إنه خارج المسرح عندما يسمع بدء القتال) قتال! يا لله ... إنهما يتقاتلان ثانيةً ... لقد أقسم الأمير أنه سوف ... «يدخل». افترقا أيتها المعتوهان ... أغمدا سيفيكما؛ فلستما تعلمان ماذا تفعلان ... لعنة الله عليكما (يضرب سيف جريجوري فيسقطه على الأرض). ألقه من يدك. إذا رآكما الشرطة وقعنا كلنا في مأزق. آه. آه ... ها هو ذا تيبالت ... يا له من ... «فكر في موتك يا بنفوليو.» ما أنا إلا ساعٍ في السلام، أيها الأحمق ... أغمد سيفك.

يجب أن يبدأ «النص الصامت» قبل أن تدخل الشخصية بجملتين على الأقل ويستمر جملتين على الأقل بعد أن تخرج، أو إلى أن ينزل الستار.

ويجب أن تصاغ الأفكار في عبارات على غرار الأفكار الحقيقية لا كعبارات خبرية يرويها شخص غريب. فإذا قال الممثل القائم بدور بنفوليو في سره: «إنه (أي بنفوليو) يظن أن هناك قتالًا ... إلخ.» أو حتى: «أظن أن هناك قتالًا ... إلخ.» أخفقت هذه الطريقة؛ لأن كل جملة توحي إلى الممثل بأنه غير بنفوليو، والغرض الأصلي هو أن يعتبر الممثل نفسه بنفوليو.

وإذا أضاف الممثل شيئًا من التعقيب الصامت إلى عبارات دوره، ساعده ذلك كثيرًا كما في المشهد الآتي (وتجد التعقيبات الإضافية بين أقواس):

آن: تذكَّر يوم سوق القرية (كم كنَّا أطفالًا أشقياء وقتئذٍ ...)

جريجوري: أتذكر أنني سقطت من فوق الأرجوحة (وتمزَّق سروالي).

آن: واشتريت لي لفافةً كبيرة من حلوى غزل البنات (لم أذق في حياتي شيئًا ألذَّ منها).

جريجوري: وعندئذٍ وجدت أنني أنفقت كل ما معي من نقود فلم أستطع دفع ثمنها (كم غضب البائع ساعتها).

وتفيد هذه الوسيلة في اجتناب الوقوع في خطأ ارتخاء توتر الأعصاب في نهاية كل حديث. كما أنها تجعل الممثل يركِّز انتباهه في المعنى الداخلي لكلمات الدور ... لاحظ كيف يتغير معنى المشهد بأَسره — وكذلك نبرات صوت الممثل — عند تغيير العبارات الصامتة.

آن: تذكَّر يوم سوق القرية (يوم أن قابلتك).

جريجوري: أتذكر أنني سقطت من فوق الأرجوحة (لأنني أردت الظهور حتى تشاهديني).

آن: واشتريت لي لفافة كبيرة من حلوى غزل البنات (وأحببتك من أجلها).

جريجوري: وعندئذٍ وجدت أنني أنفقت كل ما معي من نقود فلم أستطِع دفع ثمنها (ولكن سرَّني أنك أخذت الحلوى).

(٢-٢) العواطف البديلة substitute emotions

يتطلب الدور أحيانًا عاطفة لا يستطيع الممثل الإحساس بها. فإذا كان في المشهد مثلًا فتاة مسلمة من عصور الخلفاء سقط النصيف عن وجهها أمام رجل غريب، فإن الممثلة التي تعودت السفور طول حياتها لا يمكن أن تحس بنفس الخجل الذي تحس به تلك الفتاة. والطريقة الوحيدة لعلاج أمثال هذه الحالات، هي أن تتصور الممثلة حالةً أقرب شبهًا بهذه تكون قد واجهتها في حياتها الواقعية، كأن تتصور أنها خلعت ملابسها وأصبحت عارية تمامًا. حقيقةً إن هذه العاطفة لن تكون هي نفس تلك، ولكن ربما يقنع بها النظارة.

(٢-٣) التمثيل المكبوت العواطف repressed acting

كثيرًا ما يحاول صغار الممثلين الذين سمعوا عن التمثيل المكبوت العواطف repressed acting، أن يقلدوه، بتلاوة أدوارهم بينما هم لا يقومون بالتمثيل إطلاقًا. فالتمثيل الحقيقي عمل صعب، ومثل هؤلاء التعساء لا يغشُّون إلا أنفسهم، ومع ذلك فبعض الأدوار يحتاج إلى كبت العواطف. فإذا أُسند إليك أحد هذه الأدوار، فأول عمل تقوم به هو أن تعمل على بناء العاطفة. وأصلح وسيلة لذلك هي الصياح طيلة التمرينات (البروفات) الأولى، كما لو كنت تتوقع أن تشترك في «ميلودراما» صاخبة. وبعد أن تتكون عواطفك يمكنك أن تكبتها بعدم السماح لها بالظهور في التمثيل أو في نبرات الصوت، ستكون العواطف موجودة، ولكنها محبوسة — وهذا ما يُعرف بالتمثيل المكبوت العواطف. لا

أحد يستطيع أن يفرض عاطفة على التحكم، ولكن من الأسهل نسبيًّا أن يفرض الممثل التحكم على العاطفة.

(٢-٤) وظيفة الممثل function of the actor

يقوم الممثل بالتمثيل، وهو الذي يجب أن يحس بعواطف الشخصية التي يمثلها؛ وعلى ذلك يلزم أن يكون له الحكم الأخير فيما إذا كانت الدوافع مناسبة أو غير مناسبة. ومهما كان شعور المخرج قويًّا بأن عاطفةً ما تنشأ عن حركة بعينها، فلا ينبغي أن يُصر على هذه الحركة إذا كان الممثل لا يوافق عليها ... قد يجبر المخرج الممثل على القيام بشيء ما، ولكنه لن يستطيع إجباره على الإحساس به. والشيء الذي لا يحس به الممثل لا يمكن أن يحس به النظارة أيضًا. ومن جهة أخرى، إذا شعر الممثل بأن الدافع مناسب، كان هذا كافيًا حتى إذا لم يوافق عليه المخرج.

فإذا اختلف الممثل والمخرج، أمكن تسوية وجهة الخلاف بالمناقشة فيه. وإذا كان النقاش حول نقطة ستستغرق من الوقت أكثر مما يجب، وجب على المخرج أن يترك الممثل وما بدا له. ولكنهما غالبًا ما يصلان إلى اتفاق. لقد مرت بي مئات من أمثال هذه المناقشات. فأسفرت إما عن موافقتي على رأي الممثل وإما عن إقناعه برأيي وموافقته عليه، اللهم إلا في الحالات التي يركب الممثل فيها الغرور أكثر من المحاولة المخلصة للشعور بدوره. وكثيرًا ما يكون الممثلون المغرورون من الغباء بحيث لا يعلمون أن النظارة لا يولعون بهم بل بالشخصيات التي يمثلونها. فإذا قام أحد هؤلاء بدور لشخصية تبدو مضحكة، أو لا تتفق ورأي الممثل في نفسه، فإنه يبتكر جميع الأسباب غير المستساغة لترجمة الشخصية على ضوء أكثر جاذبية، بيد أنه لن يخدع أحدًا بهذا المنطق، والحل الوحيد هو أن يعمل المخرج على استبدال الممثل بغيره، وهذا الإجراء غير مستطاع دائمًا. ومع ذلك فإن إجبار الممثل على فعل شيء ضد رغبته لا يجدي أبدًا.

الفصل الرابع عشر

حرفية التمثيل

تتناول «حرفية التمثيل» مجال الحركة وحرفيتها بنوع خاص. وتستهدف هذه الحرفية:

(١) مساعدة الممثل على أن يبدو كأحسن ما يمكن له.
(٢) جعل آلية الحركة سليمة غير متكلفة.
(٣) اجتناب تغطية الممثل، أو إدارته إلى أعلى المسرح وهو يتكلم، أو عندما يكون مركز الانتباه.

وحتى إذا لم تكن هناك حاجة إلى هذه الأغراض، فإن الحرفية السليمة ذات عون كبير لأنها تسمح للممثل بأن يختار تأثيراته ويسيطر عليها. والممثل القدير يستطيع التعبير عن الحرج بطريقة أكثر حيوية من الممثل المرتبك بفطرته.

(١) السيطرة على الوزن

تتوقف طريقة وقوفك وحركتك على الطريقة التي تباشر بها وزنك. سيطلب منك القيام فوق المسرح بحركات لم تألفها من قبل. فإذا أمكنك تحليلها على أساس السيطرة على الوزن، استطعت تأديتها بسهولة، وإلا فلا بد من أن تلتجئ إلى المخرج.

(١-١) مركز الثقل center of gravity

يتحرك كل جسم صلب، كقطعة أثاث أو تمثال أو ممثل مشدود العضلات، كما لو كان وزنه مركزًا في نقطة واحدة تُسمى «مركز الثقل». فلو وضعنا كرة من الرصاص في مركز ثقل تمثال أجوف، لاتَّزن بنفس الطريقة التي يتزن بها تمثال مصمت له نفس الوزن.

ويقع مركز ثقل الممثل الواقف مشدود العضلات، في حوضه (انظر النقطة السوداء في رقم ١ شكل ١٤-٢). وقد يقع مركز الثقل في خارج الجسم. فمركز ثقل الحلقة في وسط ثقبها. وعندما ينحني الممثل قد يقع مركز ثقله أمامه (كما في شكل ١٤-٢ من رقم ٣ لغاية رقم ٦).

(١-٢) الدعامة base

الدعامة هي المساحة التي يرتكز عليها الجسم ليحفظ توازنه. فدعامة الممثل الواقف هي قدماه والمساحة المحصورة بينهما (شكل ١٤-٢ من ١-٦). وعندما يتكئ الممثل على شيء (كما في رقم ٥)، فدعامته هي المساحة التي تشغلها قدماه والجسم الذي يتكئ عليه. وعندما يجلس فدعامته هي المساحة التي يجلس فوقها على الكرسي وتحدها أجزاء جسمه.

(١-٣) خط الارتكاز line of support

خط الارتكاز، أو محور الارتكاز، هو الخط الواصل بين مركز الثقل ومركز الدعامة. فعندما يكون الممثل واقفًا لا يتحرك، يكون خط ارتكازه رأسيًّا. ولكنه إذا تحرك (كما في رقم ٧ شكل ١٤-٢)، مال الخط في اتجاه الحركة، وكانت زاوية ميله متناسبة مع السرعة.

(١-٤) التوازن العام balance

طالما كان خط الارتكاز في داخل نطاق الدعامة، كان الممثل مسيطرًا على توازنه (كما في رقم ١). فإذا مال حتى يقع خط الارتكاز قرب حافة الدعامة (كما في رقم ٢)، ظل محافظًا على توازنه ولكن بدرجة أقل ثباتًا وكان عُرضة للوقوع. وكلما اتسعت رقعة الدعامة، وكلما بَعُد خط الارتكاز عن حافتها، كان الممثل أكثر ثباتًا. أما إذا انحنى حتى يصبح خط ارتكازه خارج حافة الدعامة، فإنه يسقط (كما في رقم ٣). وقد يحافظ على توازنه وهو منحنٍ إذا مال بحقوَيه إلى الخلف (كما في رقم ٤)، وبذلك يكون مركز ثقله فوق دعامته. ولكنه إذا بدأ يسقط فلن يستطيع منع ذلك إلا بزيادة مساحة دعامته. ويمكن هذا بالاتكاء على جسم في اتجاه السقوط (كما في رقم ٥)، أو بالخطو في ذلك الاتجاه (كما في رقم ٦). كذلك يستطيع تحاشي الوقوع بأن يتشبث بشيء خلفه أو بجانبه، وعندئذٍ يصبح الشيء الممسك به جزءًا من دعامته، ويتعلق هو بهذه الدعامة الإضافية بدلًا من الوقوف فوقها؛ إذ ليس من الضروري أن تكون الدعامة أفقية.



شكل ١٤-١: «الأعماق السفلى»، المسرح الشعبي بهاريسبورج، بنسلفانيا: تصميم أودين ماكاي: استطاع المصمم هنا أن يقدم منظرًا رائعًا ممتع المظهر دون التضحية بالقبح والأقذار التي تتطلبها الواقعية. فليست الواقعية أن تنقل من أول نموذج تراه في الحياة الحقيقية، بل تعني أن تجد طريقة تصل بها إلى واقعية مقنعة وتأثيرات درامية. لاحظ كثرة التفاصيل والتشكيلات المبتكرة.

ورغم أن مركز ثقل الممثل يكون في حوضه وهو مشدود العضلات، فإن هناك قدرًا من المرونة في خصره. ويقسم الخصر الجسم، من حيث الوزن، إلى قسمين: أحدهما أسفل الخصر ويكون بمثابة دعامة، والآخر أعلى الخصر ووظيفته الموازنة. ويقع مركز ثقل القسم العلوي في وسط الصدر قريبًا من القلب. وهذا المركز هو ما يجب أن يفكر فيه الممثل وهو يتحرك. فإذا اعتبرت مركز ثقل وزنك عند قلبك، أمكنك إهمال وزن رجليك في حل مسائل السيطرة على الوزن، إلا إذا كنت راقدًا، حيث يكون وزن الرجلين من الأهمية بمكان.

(١-٥) السيطرة على الوزن – (أ) الوقفة

تفعل الوقفة الجيدة في حسن مظهرك ما لا يفعله أي شيء آخر. وهي كذلك أساس الحركة الرشيقة القوية. ومَن يتعثرون أو يهتزون في مشيتهم فإنما يفعلون ذلك بسبب خطأ وقفتهم. وأساس الوقفة الصحيحة هو السيطرة على الوزن. وللجسم ثلاثة أوزان أساسية، هي: الحوض، والصدر، والرأس. فإذا حملت شيئًا بغير اتزان، وليكن الرأس

مثلًا أو مضربًا من الخشب (كما في رقم ٨ شكل ١٤-٣)، وجب أن تبذل جهدًا لتحافظ على توازنك. أما إذا اتزن ذلك الوزن، فإنك تستطيع حمله بغاية السهولة (كما في رقم ٩). فإذا لم تتزن أوزان جسمك (كما في رقم ١٠)، فإنك لا تبذل جهدًا مستمرًّا فحسب، بل ويقع وزنك على عضلاتك بدلًا من أن يقع على عظامك. ويصبح من العسير عليك في بادئ الأمر أن تحتفظ باعتدال جسمك؛ وذلك لأن العضلات الصغيرة (التي تحافظ على توازنك) قد دب فيها الكسل، في حين تخدرت عضلاتك الكبيرة (التي أصبحت تحمل وزنك بغير داعٍ، بسبب إساءة استعمالها مدةً طويلة).

وإذا كانت وقفتك رديئة، تدلى رأسك أمامك كما يتدلى رأس الحصان المتعب، وإذا مال حوضك ضغط على أمعائك، فتضغط هذه بدورها على جدار بطنك، فيبرز البطن إلى الخارج، وفي نفس الوقت يدور الجزء السفلي من الحوض إلى الخلف ويحمل معه أردافك. فإذا أصلحت هذه العيوب، فلن تصلح من منظرك فحسب، بل ويتحمل الحوض وزن أمعائك بدلًا من سحب صدرك إلى أسفل. وبعد أن يتحرر الصدر من هذا العبء، يرتفع تلقائيًّا. وهذا يزيد في سعة رئتيك كما يزيد من سيطرتك على التنفس اللازم للكلام.

الوقوف معتدل القامة standing erect

إذا كنا جالسين أو راقدين وأردنا النهوض فإننا عادةً لا نقف في وضع رأسي تمامًا مرة واحدة. فرءوسنا ثقيلة (إذ تبلغ ١ / ٥ وزن أجسامنا تقريبًا)، فنرفعها عادةً إلى أقل درجة ممكنة ونقف في وضع مائل قليلًا بدلًا من أن نقف رأسيًّا. وهذا نوع من الكسل بدون داعٍ؛ لأن الجهد القليل الذي نوفره بعدم وقوفنا رأسيًّا نبذل ضعفه عدة مرات في حمل وزن الجسم بعيدًا عن وضع التوازن. ولا شيء يفيد في تحسين وقفة المرء أكثر من الوقوف رأسيًّا تمامًا في كل مرة ينهض فيها.

التأكد من الوقفة المعتدلة posture check

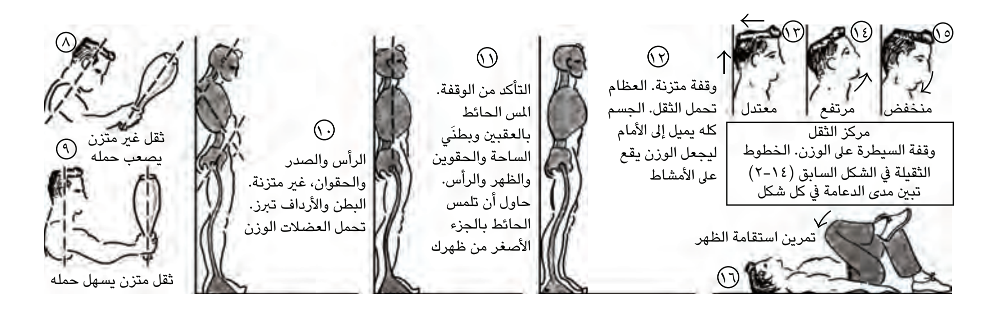
من العادات القيمة أن تتأكد من وقفتك الصحيحة في كل مناسبة — أربع أو خمس مرات على الأقل يوميًّا. ويمكنك القيام بهذا التمرين في عشر ثوانٍ بعد أن تعرف طريقته:

استند بعقبَيك إلى حائط ليس له أفريز، وبين قدميك زاوية قدرها ٤٥°، على أن تمس الحائط ببطنَي ساقيك وأردافك وعظام لوحَي كتفيك (وليس بكتفيك) كما في رقم

١١ شكل ١٤-٣، ثم ارفع ظهر رأسك، وفي الوقت عينه اضغط به على الحائط (انظر السهام الصغيرة في رقم ١٣). لا ترفع رأسك إلى أعلى (كما في رقم ١٤) أو إلى أسفل (كما في رقم ١٥).



شكل ١٤-٢



شكل ١٤-٣

«أطلق لكتفيك الحرية.» فإن أية محاولة للضغط عليهما إلى الخلف تؤدي إلى التصلب، بينما أنت تسعى إلى وقفة لينة تتسم باليسر. تذكر أنك ممثل لا جندي في ميدان القتال.

بعد ذلك ضع إحدى يديك بين خصرك والحائط، وحاول أن تحشر يدك بالضغط بأعلى الحوض إلى الخلف، فهذا يحمل معه البطن إلى الخلف، وفي نفس الوقت يتجه أسفل الحوض إلى الخارج «ضاغطًا» أردافك إلى «أسفل» بدلًا من «بروزها إلى الخارج». وعندما تجعل الحوض في وضع مستقيم، فإن العمود الفقري يستقيم أيضًا؛ إذ إن السلسلة الفقرية المقوسة لا تحمل إلا جزءًا قليلًا من الوزن وتترك بقية العبء على العضلات ... والعمود الفقري للأطفال مستقيم، فإذا تقوس فإن عضلاتهم الغضة لن تقوى على حمل رءوسهم الثقيلة نسبيًّا. وإذا لم تحافظ على استقامة العمود الفقري أصابه ما يُسمى طبيًّا بالغطأ أو القعس lordosis، وهو تحدب العمود الفقري إلى الأمام. ويتطلب علاجه، حتى يستقيم، كثيرًا من الوقت والتمرين ... ابدأ بمعرفة أي العضلات يعمل على إمالة الحوض إلى الخلف. وافتح أحد الأبواب مسافة عشر بوصات، وحاول الدخول من هذه الفتحة الضيقة بجانبك. فلكَي تضغط جسمك ليمر منها، فإن حوضك يتخذ وضعًا رأسيًّا من تلقاء نفسه باستخدام عضلات الأرداف والفخذ. تدرب على استخدام هذه العضلات، وحاول أن تضغط عليها قليلًا كلما وقفت أو مشيت، حتى تحافظ على الحوض في وضع رأسي. ومن السهل القيام بهذا عند صعود السلم.

وإذا لم تستطع جعل ظهرك مستقيمًا بحيث يحشر أصابعك إلى الحائط في وضع التأكد من الاعتدال، كنت في حاجة إلى التمرين الموضح برقم ١٦ ... استلقِ على ظهرك، وارفع ركبتيك بحيث تكون قدماك بمستوى الأرض، وضع إحدى يديك تحت خصرك لتتحسس موضع التقوس في ظهرك، ثم أخرج يدك واثنِ ركبتك إلى صدرك ثم أعدها إلى وضعها الأول، واثنِ الأخرى نحو صدرك أيضًا، وهكذا. ويكفي في كل مرة أن تكرر هذا العمل ست مرات لكل ركبة. بعد ذلك تحسس موضع التقوس ثانيةً فربما وجدته خيرًا من ذي قبل. داومْ على هذا التمرين حتى تجد أنك لا تستطيع وضع أصابعك تحت خصرك وأنت مستلقٍ على الأرض.

الوضع القائم standing poses

الوضع المبين برقم ١١ شكل ١٤-٣ نموذج جيد للتأكد من الوقفة المعتدلة، ولكنه جافٍ جدًّا للوقفة العادية. فبعد أن تتأكد من وقفتك، اسحب إحدى قدميك للأمام حتى يستقر عقبها إلى بطن القدم الأخرى مع الإبقاء على فرجة القدمين بزاوية قدرها ٤٥°، ثم أَمِل جسمك إلى الأمام حتى يقع وزنك على الأمشاط. أرخِ جسمك دون أن تتهالك. تأكد من

عدم وجود توتر أو تصلب، ولا سيما في كتفيك؛ حتى لا يكون هناك إجهاد بغير داعٍ على أية عضلة. بعد ذلك يمكنك أن تميل رأسك إلى الأمام نحو نصف بوصة، مع الاحتفاظ بحوضك معتدلًا، وأرخِ يديك إلى جانبيك.

هذه هي الوقفة العادية فوق المسرح. ويفرد الرجال عادةً القدم العليا (كما في رقم ٣ شكل ١٤-٧)؛ لأن ذلك يمكنهم من مواجهة الجمهور بعض الشيء ويتيح لهم الاستدارة بسهولة. أما السيدات فيفضلن سحب القدم العليا إلى الخلف لتبدو أقدامهن أصغر حجمًا (كما في رقمَي ٤، ٥، شكل ١٤-٧).

ولا يسمح هذا الوضع عادةً بأي تغير؛ إذ إن أي تغيُّر يكون ذا أثر أسوأ على مظهر الممثل واستعداده الآلي للحركة. وإذا تركت وزنك يقع على عقبيك فقدت مظهر التيقظ. وإذا صنعت القدم زاويةً تزيد كثيرًا على ٤٥°، بدا أنك «ملووح القدم»، وإذا نقصت الفرجة كثيرًا عن ٤٥° ضاقت رقعة دعامتك لدرجة قد تفقد معها توازنك. ويستطيع الرجل الوقوف متباعد القدمين، بينما يتحتم على الفتاة المرتدية إزارًا (جونلة) أن تقف وركبتاها مضمومتان، وكذلك قدماها. فلو تباعدت الركبتان أو القدمان ولو مسافة بوصة واحدة كان منظرها أقل جاذبية. ورقم ٢٣ من شكل ٦-١ هو الحالة الاستثنائية الوحيدة التي عثرت عليها لهذه القاعدة. وعلى العموم، فليس هذا الوضع شائع الاستعمال. وقد تقف الممثلة المرتدية سروالًا (بنطلونًا)، متباعدة القدمين في بعض الأحوال، لغرض التنوع. وكذلك تباعد الممثلة بين قدميها عندما ترغب في الظهور بالفظاظة.

ويجب أن تتدلى الأيدي إلى الجانبين عادةً، أو تستند برقة إلى ظهر كرسي أو أية قطعة أثاث. أما أي وضع آخر، كقبض الأيدي خلف الظهر، أو وضعهما في الجيوب، أو على الخاصرتين، فهو وضع ذو ميزة خاصة لغرض خاص يجب أن يلائم الموقف والشخصية. أما إطباق اليدين على البطن فضارٌّ بمظهر الممثل، ولا ينبغي أن يلجأ إليه إلا في الأدوار التي تستلزم هذا الوضع.

(٦-١) السيطرة على الوزن – (ب) الحركة

يمكنك تبسيط مشاكل الحركة إذا تعودت أن تفكر فيها على أساس مركز الثقل وخط الارتكاز والدعامة.



١
كرسي
٢
٤
٣
١
الاتجاه نحو الكرسي من الأمام
كرسي
٣
٤
١
٢
٢
الاتجاه نحو الكرسي من الخلف
٣
٤
٥
المس الكرسي ببطن الساق الخلفية
اجعل الوزن على الساق الخلفية وأنت تجلس
اجعل الوزن على القدم الأمامية عندما تكون على بعد ٦ بوصات من المقعد
٦
٧
٨
وضع القدمين
عند النهوض أمل جسمك إلى الأمام لتجعل مركز الثقل فوق الأقدام
الطريقة الشاذة للنهوض والجلوس ولا تستعمل إلا في أدوار الشخصيات
إذا لم تستطع وضع قدميك أسفل الكرسي فتزحزح إلى حافة المقعد. واجعل مركز الثقل فوق القدمين بالميل إلى الأمام وجانبًا. ثم انهض
٩
١٠
١٢
رفع جسم ثقيل
رفع جسم خفيف
الجلوس والنهوض والانحناء والركوع. الخطوط السوداء تحت كل شكل تبين رقعة الدعامة
١١
اركع على الركبة التي في الجهة القريبة للمسرح. تحرك إلى الأمام أو إلى الخلف عند الركوع أو النهوض تبعًا للقدم التي تتحمل الوزن
الطريقة الشاذة ولا تستعمل إلا في أدوار الشخصيات

شكل ١٤-٤

الجلوس sitting

اتجه نحو الكرسي كما في رقم ١ أو ٢ شكل ١٤-٤، ثم ارجع بإحدى ساقيك إلى الخلف حتى تمس المقبض ببطن ساقك (كما في رقم ٣)؛ فهذا يصحح وضعك ويطمئنك إلى الجلوس. ولا ينبغي على الإطلاق أن تنظر إلى الخلف لترى ما إذا كان الكرسي موجودًا. وإن تحريك الساق إلى الخلف ليجعل مشط القدم الذي سيكون دعامتك أقرب ما يكون من الكرسي. ولهذه الحركة أهمية عظيمة في الجلوس والنهوض. ثم ألقِ وزنك على هذا المشط الخلفي، واخفض نفسك بثني الساق (كما في رقم ٤). وإذا ما صرت على بُعد ست بوصات من المقعد، فاقبض عضلات الساق الأمامية، وأرخِ الساق الخلفية (كما في رقم ٥)؛ ليُلقى وزنك على قدمك الأمامية. وبما أن مركز ثقلك سيكون خارج دعامتك، فإنك تقع فوق المقعد. فإذا جلست وجب أن يمس ظهرك الكرسي مسًّا خفيفًا. تدرب على هذه الطريقة في كل مرة تجلس فيها، في حياتك العادية، حتى تصبح عادة.

لا ينشأ عن جلوس الرجال سوى صعوبات قليلة جدًّا، أمام الفتيات فيحتجن عادةً إلى جلسات تبدو فيها سيقانهن رشيقة، كما في أرقام ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ١٣ من شكل ٦-١. ولا بد أن تضم الفتاة ركبتيها عند الجلوس إذا كانت تلبس مئزرًا (جونلة) لا يصل إلى الأرض، كما تضم قدميها، إلا إذا كانت تضع ساقًا فوق أخرى، أو كانت تجلس على قدم واحدة. أما الرجل فقد يباعد قليلًا بين ركبتيه وبين قدميه، ولا ينبغي أن يتمدد في جلسته إلا في أدوار الشخصية.

وإذا كنت تجلس وإحدى ساقيك فوق الأخرى، فيجب أن تكون ساقك التي ناحية أعلى المسرح هي العليا، إلا إذا لم يكن لك كلام في هذا المشهد.

النهوض rising

يجب أن يكون مركز ثقلك فوق دعامتك قبل أن تنهض، وعلى ذلك ضع قدميك أسفل المقعد بقدر المستطاع (كما في رقمَي ٦، ٨، شكل ١٤-٤). وللنهوض من فوق كرسي مستقيم، أمِل جسمك إلى الخلف، ثم مل بشدة إلى الأمام. فعندما يلقى عزم هذه الحركة وزنك على قدميك، افرد ساقيك واحتفظ بوزنك على قدمك السفلى، ثم اخطُ إلى الأمام خطوةً قصيرة بقدمك العليا، وإلا أوقعت الكرسي عند اعتدال ساقيك. وثَمة وسيلة أخرى؛ وهي أن تتحرك جانبًا وتضع إحدى قدميك إلى الخلف (كما في أ رقم ١ شكل ١٤-٨).

وبالميل جانبًا تلقي وزنك على قدمك وتنهض. ويمكنك إنهاء هذه الحركة بأن تقف أمام كرسيك أو بجانبه أو خلفه تبعًا للمكان الذي تضع فيه قدمك. ورقم ٨ شكل ١٤-٤ يبين كيفية النهوض من فوق مقعد منخفض، أو في الحالة التي لا تستطيع فيها وضع قدمك أسفل المقعد. وفي هذه الحالة تتزحزح إلى حافة الكرسي، ثم تميل جسمك قليلًا لتجعل وزنك فوق قدميك؛ ثم تنهض. وإذا كان للكرسي ذراعان فيجب استخدامهما في الميل إلى الأمام مع عدم رفع جسمك بالاتكاء عليهما. ويجب مراعاة عدم الوقوف أو الجلوس بالانحناء إلى الأمام (كما في رقم ٧ شكل ١٤-٤) إلا في أدوار الشخصية.

الركوع kneeling

يكون الركوع عادةً على الركبة السفلى؛ إذ تعمل على إظهارك. وإذا احتفظت بوزنك على القدم السفلى، تحركت إلى الأمام وأنت تركع، وإلى الخلف وأنت تنهض (كما في رقم ١٢ شكل ١٤-٤). وإذا احتفظت بوزنك على القدم العليا، كانت حركتك على عكس ما تقدم.

الانحناء stooping

عند الانحناء يجب أن تحتفظ بوضعك القائم وأنت تخفض جسمك (كما في رقم ١٠ شكل ١٤-٤) إلا في أدوار الشخصية.

رفع الأحمال lifting

عندما ترفع جسمًا ثقيلًا يندمج وزن جسمك مع وزن ذلك الجسم، ويكون لهما مركز ثقل مشترك يجب أن يكون فوق دعامتك وأنت ترفع الحمل. ويجب أن تتحمل العبءَ عضلاتُ ساقيك، لا عضلات ظهرك وذراعيك. ضع قدميك بقرب الشيء الذي ستحمله، ما أمكن (كما في رقم ٩ شكل ١٤-٤)، ثم اجلس القرفصاء دون أن تنحني كما في رقم ١١. وعندما ترفع الحمل اجعل وزنك إلى الخلف ليتزن مع وزن الحمل.

والسر في سهولة حمل شخص ما يكمن في الشخص المحمول أكثر ممن يحمله. فالشخص المحمول (ويكون في الغالب فتاة) يجب أن تجعل وزنها أقرب ما يكون إلى حاملها (كما في رقم ٣ شكل ١٤-٦) حتى لا يبذل مجهودًا في المحافظة على توازنها، وذلك بأن ترخي عضلاتها وتسند رأسها على كتفه. وإذا لم يكن من المفروض أنها في حالة إغماء، طوقت رقبته بذراعيها لتدعم جزءًا من وزنها.



شكل ١٤-٥: «أضواء الشموع»، المسرح الشعبي بهاريسبورج، بنسيلفانيا: تصميم م. ديل سميث: هذه مسرحية كوميدية تعتمد على المواقف مع شيء من العلاقات الجنسية. وإن المنظر ليعبر عن هذا القصد تمام التعبير حتى ولو لم يكن على المسرح ممثلون (انظر شكل ٢-٣، وكذلك أ في رقم ٤ شكل ١٦-١).

وغالبًا ما تنص التعليمات في مسرحيات شكسبير على حمل جثة خارج المسرح، فيجب تحاشي هذا الأمر بقدر الإمكان؛ لأن النظارة لا يتأثرون بالجثة المرتخية التي قد تبدو لهم أمرًا يبعث على الضحك. وإذا كان لا بد من حمل جثة، فلتُحمل وقدماها تجاه أعلى المسرح، فيحمل أحد الرجال الكتفين بينما يحمل آخران القدمين. غير أنه يُستحسن أن يحمل رجلان الكتفين. وإذا كان هناك ستة رجال أمسك اثنان آخران بالحقوَين لئلا يتدليا إلى أسفل بشكل لا يروق الناظرين. وينبغي أن يغطى الفعل كله عن النظارة قدر المستطاع، وذلك بأن يقف بعض الممثلين أسفل الموكب، وإذا أمكن لفت انتباه المتفرجين إلى جانب آخر من المسرح كان هذا أفضل بكثير.

السقوط falling

رغم الاعتقاد الراسخ لصغار الممثلين الذين يرغبون في إظهار براعتهم، فإنه يجب تحاشي السقوط الفخم إلا في الهزليات والميلودراما البحتة. فإن النظارة في مثل هذه الأحوال لا يؤمنون بأن «الشخص» قد وقع، بل يعجبون كيف قام «الممثل» بالسقوط دون أن يصيبه ضرر. ويجب أن تتم الذروة عندما يتلقى الممثل ضربةً ما، كما يجب أن تكون السقطة نفسها غير مفتعلة. وبقدر الإمكان يلزم أن تغطى بالممثلين أو قطع الأثاث. كما يجب لفت انتباه المتفرجين مؤقتًا إلى شخصية أخرى.



شكل ١٤-٦

يوضح رقم ١ بشكل ١٤-٦ سقطة جيدة التنسيق. وإن الممثل ليسيطر على وزنه ثلاثة أرباع الوقت تقريبًا، وتقسم السقطة إلى أربع سقطات صغيرة لتخفيف صدمة الوقوع. ويجب أن تتداخل هذه السقطات الصغيرة حتى تبدو كأنها حركة واحدة متصلة. ويبين رقم ٢ سقطة على مسرح خالٍ. حيث يضع الممثل إحدى قدميه خلف الأخرى ويسقط بواسطة ثني ركبته الأمامية، ثم يستدير جانبًا ويقطع السقطة بأن يجعل يده وفخذه تلمسان الأرض أولًا. وقد يبقى في هذا الوضع أو يتدحرج كما في رقم ١.

ويجب أن يرقد الأشخاص الميتون أو المغمى عليهم وظهورهم إلى المتفرجين، على أن تميل رءوسهم قليلًا نحو أسفل المسرح؛ لأن هذا الوضع يقلل من وضوح معالم الجسم، الأمر المرغوب فيه دائمًا، ويساعد على إخفاء أية حركة تبدر من الممثل وهو يتنفس. ولا ينبغي أن يكون نعل الحذاء في مواجهة أسفل المسرح إطلاقًا؛ إذ لسببٍ ما يجد النظارة ذلك أمرًا مضحكًا.

ولتحاشي الإصابة بأذًى عند الوقوع:

(١) قطِّع السقطة إلى عدة أطوار كما في رقم ١.
(٢) احتفظ بسيطرتك على وزنك قدر الإمكان، وقلل من الوقوع الفعلي ما استطعت.
(٣) إذا كان سقوطك من مكان مرتفع، فلتسقط أولًا على قدميك، ثم ارتمِ على الأرض.
(٤) دُر حول نفسك أثناء السقوط، وتدحرج عندما تبلغ الأرض، فهذا يجعل حركاتك تبدو متصلة، ويخفف من أثر الصدمة.

المشي walking

تتعلم عارضات الأزياء المشي وأقدامهن متوازية مضمومة بعضها إلى بعض (كما في أ رقم ١٠ شكل ١٤-٧). وكذلك يمكن استخدام هذه الطريقة على المسرح، أو قد تستدير للخارج بأن تجعل قدمك السفلى تميل قليلًا نحو النظارة (كما في ب).

(٢) حركة القدمين

حركة القدمين ضرورية للممثل كما هي ضرورية للرياضي. وتنشأ معظم مشاكل حركة القدمين من عدم البدء بالقدم الصحيحة في أول خطوة للمشي. وللبدء الصحيح قاعدتان بسيطتان:

(١) عند المشي إلى الأمام، ابدأ أولًا بالقدم التي في أعلى المسرح (كما في رقم ٧ أ شكل ١٤-٧).
(٢) عند الدوران، مهما كان طفيفًا، ابدأ بالقدم التي ستدور نحوها (ويوضح رقم ٦ دورانًا خفيفًا إلى اليسار، ويبين رقم ٨ دورانًا أوسع إلى اليمين. ولا ينبغي أن تضطرك الخطوة الأولى إلى أن تعبر بإحدى ساقيك أمام الأخرى كما في رقم ٦ب).

يدير الممثلون الناشئون رءوسهم بزاويةٍ قدرها ٩٠° دون تحريك أقدامهم، وهذه عادة خاطئة، وللإقلاع عنها «دع أصابع قدميك تتبع أنفك»، بالتمرن على الدوران كما في رقم ٨ حتى يزول خوفك من تحريك قدميك.

إذا كانت هناك أهمية خاصة لإحدى الخطوات (كالخطوة الأولى للدخول أو الخروج من باب)، فيجب أن تعمل الترتيب اللازم لأن تبدأ بالقدم التي أعلى المسرح … وتبدأ الخطوتان الأولى والأخيرة عند صعود أو هبوط سلم، عادةً، بالقدم العليا أيضًا. غير أنه في بعض الحالات تكون القدم السفلى أكثر سهولة وطبيعية. فإذا أثبتت التجربة هذا، وجب البدء بالقدم السفلى.

وللاستدارة بزاوية كبيرة (كما في رقم ٩)، لف على القدم البعيدة عن اتجاه الحركة وفي الاستدارة السريعة تحدث اللفة أثناء الدوران. وللاستدارة البطيئة يجب أن تبدأ اللفة قبل الاستدارة بلحظة طفيفة. وهذا يعني أن الممثل يقف لحظةً فوق أصابع قدم واحدة، ولكن هذا التأثير لا يلحظه أحدٌ ما دامت الحركة تتصف بالليونة، وما دامت الاستدارة تتبع اللفة مباشرة.

ويبين رقم ١١ طريقة الاستدارة في نهاية عبور.

(٢-١) تحاشي الاستدارة تجاه أعلى المسرح avoiding upstage turns

لا تنشأ هذه المشكلة إلا إذا كان الممثل يواجه أعلى المسرح بزاوية ٤٥° ويريد العبور بزاوية ٤٥° إلى الاتجاه الآخر (كما في رقمَي ٤، ٥ شكل ١٤-٨). أما فيما عدا ذلك فلا يلتقي الممثل بأية صعوبات في الاستدارة الطبيعية نحو أسفل المسرح. ويمكن إلغاء الاستدارة نحو أعلى المسرح إذا أمكن التخلص من وضع مواجهة أعلى المسرح بزاوية ٤٥°، وذلك بعمل استدارة تمهيدية (كما في رقم ٥ أ) قبيل العبور بلحظة. وإذا لم يكن هذا ممكنًا، قام الممثل بالاستدارة التمهيدية والعبور معًا في حركة واحدة (كما في رقم ٤). وفي كلتا الحالتين يلزم إيجاد دافع للاستدارة التمهيدية. وليس في إيجاده أية صعوبة؛ حيث إن الحركة من النوع غير المحدد يقوم به عادةً أي فرد في أي وقت.

(٢-٢) العبور إلى أعلى المسرح crossing upstage

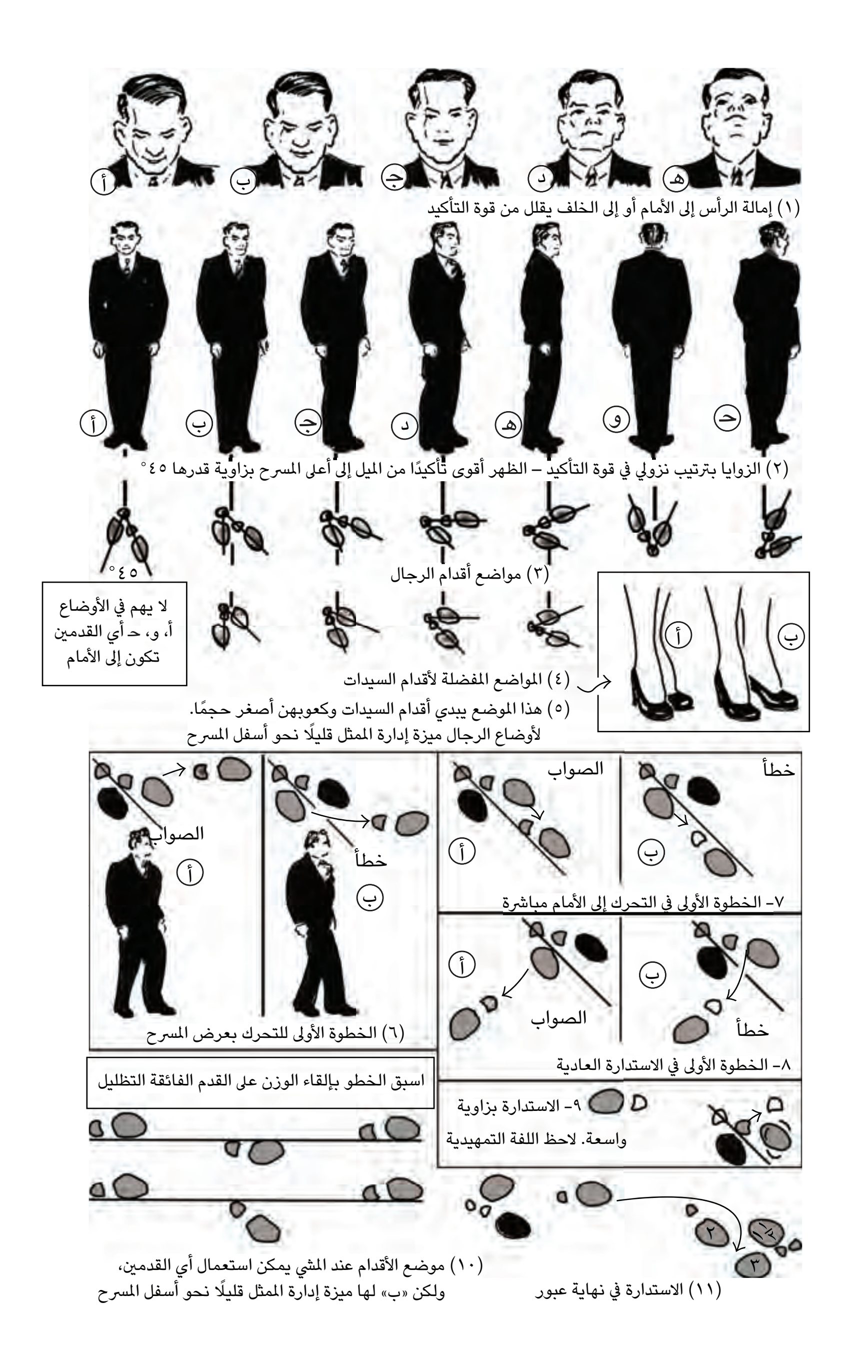
من السهل التمثيل في أسفل المسرح، غير أن الممثل الذي يتحتم عليه التحرك نحو أعلى المسرح وهو يتكلم، دون أن يدير ظهره للمتفرجين، يجد مهمته شاقة عسيرة، ولا سيما

إذا كان عليه أن يبدأ من موضع في أسفل المسرح ثم يخرج من باب في الحائط الخلفي. ويوضح رقم ١ شكل ١٤-٨ عدة وسائل تمكِّن الممثل من القيام بذلك بطريقة تبدو طبيعية. ويمكن استخدام هذه الوسائل في أي ترتيب لتلائم الظروف. ونلاحظ أن مشاكل حركة الأقدام والدوافع مشتركة. ففي الشكل، يضطر الباب الممثل إلى السير نحو أعلى المسرح ليخرج، في حين توجد ثلاثة دوافع تجعله يسير بعرض المسرح أو يستدير نحو أسفل المسرح. وهي: الفتاة، والصورة (المفروض أنها معلمة على الحائط الأيمن، ولكنها غير موضحة بالشكل)، والمعطف المعلق على المشجب.

والنمط الأساسي عبارة عن خط متعرج. فلو تحرك الممثل نحو أعلى المسرح مباشرةً لتعذَّر عليه مواجهة النظارة وهو يتحرك. فأول خطوة في العبور بعرض المسرح دافعها الصورة. وربما كان ذلك مقررًا في صلب النص، أما إذا لم يكن فإن اهتمام الممثل بها ليكفي في حد ذاته كدافع يحثه على السير في ذلك الاتجاه. والانتقال الثاني دافعه المعطف. أما الحركة الثالثة فدافعها الباب نفسه. ويتخذ الاتجاهان ح، هـ ميلًا خفيفًا نحو أعلى المسرح. وفي أثنائهما يستدير الممثل نحو أسفل المسرح ليحادث الفتاة. وعند باب الخروج (و) يستدير نحو أسفل المسرح بدافع ارتداء معطفه. وجدير بالملاحظة أن الممثل هنا ينتهز كل فرصة للانحراف في سيره قليلًا نحو أعلى المسرح. فعند النهوض يصعد نحو غايته مسافة قدمين، كما أن الاستدارتين ب، د ليستا مجرد لفَّتين، فكلٌّ منهما تذهب به حوالي قدم ونصف قدم نحو أعلى المسرح، كما أنه يتقدم مسافة قدم ونصف قدم أخرى عندما يمد ساقه ليقطع الخطوة الثالثة في هـ. إنه لتمرين يجد طالب التمثيل فائدة كبرى في ممارسته لعدة ساعات.

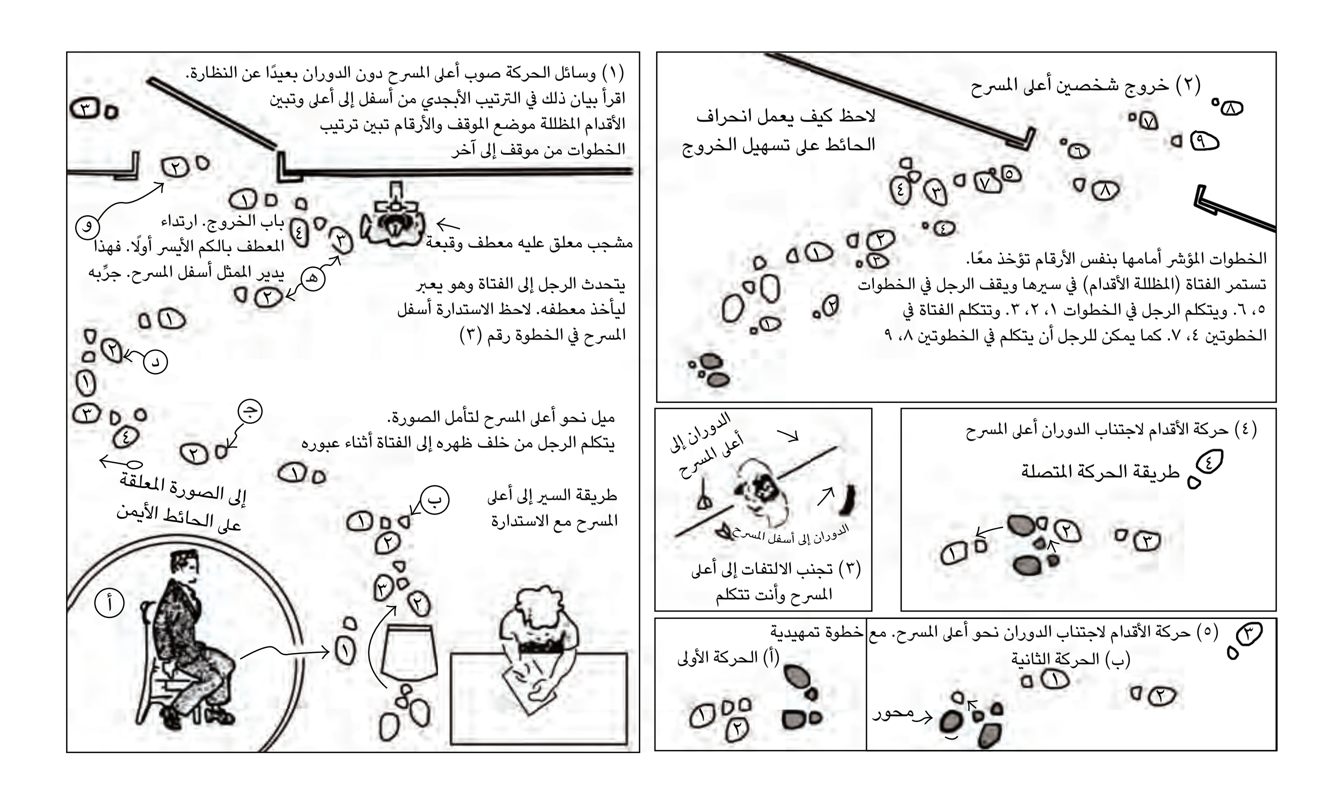
ويبين رقم ٢ كيف يتجه شخصان نحو أسفل المسرح وهما يخرجان معًا من باب في أعلى المسرح. فالرجل يسبق في المقدمة (ولذلك لا يكون عرضة للتغطية) وهما يهمان بالمشي. وبطبيعة الحال فإنه يستدير صوب أسفل المسرح ليتحدث إلى الفتاة، ثم يتراجع إلى الخلف بأدب ليسمح لها بالخروج من الباب أولًا. أما هي فتستمر في سيرها إلى الأمام وهي تلقي العبارات الأولى من كلامها (التي لا تكون لها في الغالب أية أهمية)، ثم تستدير لتكمل حديثها عبر كتفها السفلي. وقد يتبعها الرجل في صمت، ويتكلم بضع كلمات وهو يخرج.

والأنماط الموضحة بشكلَي ١٤-٧، ١٤-٨ تتضمن ٩٩٪ من مشاكل حركة الأقدام. أما القليل الباقي فيمكنك حلُّه بأن تسأل نفسك: (١) «أي قدم أستعمل؟» (٢) و«أين أضعها؟»



(١) إمالة الرأس إلى الأمام أو إلى الخلف يقلل من قوة التأكيد
(٢) الزوايا بترتيب نزولي في قوة التأكيد – الظهر أقوى تأكيدًا من الميل إلى أعلى المسرح بزاوية قدرها ٤٥°
٤٥°
(٣) مواضع أقدام الرجال
لا يهم في الأوضاع أ، و، حـ أي القدمين تكون إلى الأمام
(٤) المواضع المفضلة لأقدام السيدات
(٥) هذا الموضع يبدي أقدام السيدات وكعوبهن أصغر حجمًا.
لأوضاع الرجال ميزة إدارة الممثل قليلًا نحو أسفل المسرح
الصواب
خطأ
(٦) الخطوة الأولى للتحرك بعرض المسرح
الصواب
خطأ
٧- الخطوة الأولى في التحرك إلى الأمام مباشرة
الصواب
خطأ
٨- الخطوة الأولى في الاستدارة العادية
اسبق الخطو بإلقاء الوزن على القدم الفائقة التظليل
٩- الاستدارة بزاوية واسعة. لاحظ اللفة التمهيدية
(١٠) موضع الأقدام عند المشي يمكن استعمال أي القدمين، ولكن «ب» لها ميزة إدارة الممثل قليلًا نحو أسفل المسرح
(١١) الاستدارة في نهاية عبور

شكل ١٤-٧


(١) وسائل الحركة صوب أعلى المسرح دون الدوران بعيدًا عن النظارة.
اقرأ بيان ذلك في الترتيب الأبجدي من أسفل إلى أعلى وتبين الأقدام المظللة موضع الموقف والأرقام تبين ترتيب الخطوات من موقف إلى آخر
باب الخروج. ارتداء المعطف بالكم الأيسر أولًا. فهذا يدير الممثل أسفل المسرح. جرِّبه
مشجب معلق عليه معطف وقبعة
يتحدث الرجل إلى الفتاة وهو يعبر ليأخذ معطفه. لاحظ الاستدارة أسفل المسرح في الخطوة رقم (٣)
ميل نحو أعلى المسرح لتأمل الصورة.
يتكلم الرجل من خلف ظهره إلى الفتاة أثناء عبوره
إلى الصورة المعلقة على الحائط الأيمن
طريقة السير إلى أعلى المسرح مع الاستدارة
(٢) خروج شخصين أعلى المسرح
لاحظ كيف يعمل انحراف الحائط على تسهيل الخروج
الخطوات المؤشر أمامها بنفس الأرقام تؤخذ معًا.
تستمر الفتاة (المظللة الأقدام) في سيرها ويقف الرجل في الخطوات ٥، ٦. ويتكلم الرجل في الخطوات ١، ٢، ٣. وتتكلم الفتاة في الخطوتين ٤، ٧. كما يمكن للرجل أن يتكلم في الخطوتين ٨، ٩
الدوران إلى أعلى المسرح
الدوران إلى أسفل المسرح
(٣) تجنب الالتفات إلى أعلى المسرح وأنت تتكلم
(٤) حركة الأقدام لاجتناب الدوران أعلى المسرح
طريقة الحركة المتصلة
(٥) حركة الأقدام لاجتناب الدوران نحو أعلى المسرح. مع خطوة تمهيدية
(أ) الحركة الأولى
(ب) الحركة الثانية
محور

شكل ١٤-٨

(٣) الأبواب والستائر

الباب المفتوح على المسرح محط تشتت للانتباه. وعلى ذلك يجب أن تقفل الباب خلفك دائمًا، إلا إذا كان هناك غرض خاص يستدعي خلاف ذلك. فعند الخروج أو الدخول، امسك مقبض الباب بيدك القريبة من المفصلات، وافتح الباب. وبعد المرور اقفل الباب باليد الأخرى، التي كانت في الأصل بعيدة عن المفصلات.

إذا دخلت من وراء الستائر ذات الفلقتين لتلقي كلمة الافتتاح، يجب مراعاة أي الفلقتين تطبق على الأخرى في الوسط من ناحية أعلى المسرح. وقبيل نهاية كلمتك، تحرك مسافة خمس أقدام نحو الخط الأوسط، ثم قف وظهرك للستار واضربها باليد القريبة من الخط الأوسط، فبذلك تحدث فرجة يمكن أن تمرَّ منها. وبدون هذه الوسيلة قد تُضطر إلى أن تدير ظهرك إلى المتفرجين وتبحث بين الستائر عن مهرب تخرج منه.

الفصل الخامس عشر

بعض المشاكل الخاصة

سنبحث في هذا الباب بعض المشاهد التي تنشأ عنها مشاكل أو صعوبات خاصة.

(١) مَشاهد العنف

من الخطر الجسيم أن يكون «مشهد العنف» شديد الحمية أو شديد الفتور؛ إذ إن شدة العنف تسبب زيادة توتر أعصاب النظارة مما قد يؤدي إلى انفجارهم في ضحك هستيري عند الذروة؛ ولذا ينبغي — إلا في حالات المهازل والميلودراما — اجتناب المعارك الطويلة والمواقف الفخمة وما شابهها. وعلاوةً على ذلك فلا ينبغي عمل أي شيء فجأةً لئلا يثير الضحك غير المرغوب فيه. على أن العراك الفاتر يولد خيبة أمل عند النظارة. وإنه لمن الصعب الوصول إلى حل وسط فيه موازنة صحيحة، وكل مخرج عرضة لأن يخطئ في بعض النقط مهما كان بارعًا.

(١-١) الزيف faking

يجب أن تكون جميع الضربات المسرحية زائفة. وتكون طعنات الخناجر في أسفل المسرح أو في أعلاه مباشرةً، على أن يغطيا جسم الضارب أو المضروب. أما ضربات السيوف فتكون بعرض المسرح، على أن يمر النصل بين جسم المضروب وذراعه العليا. وبالضغط على النصل بين الجسم والذراع، يصبح من العسير سحبه.

ولا ينبغي استعمال الدم المزيف إلا إذا تطلبته خطة المسرحية. وحتى في هذه الحال، يجب تجنب الكلفة في استعماله.

وفي العراك باللكمات، تُوجَّه الضربات دائمًا إلى الفك. والحقيقة أن الضربة تمرُّ أمام الذقن، وعندئذٍ قد يصفق المضروب بكفيه لإحداث صوت يحكي صوت الضربة، أو يضع كفه بجانب وجهه لتقع عليها قبضة الضارب فتحدث الصوت المطلوب. وإذا أجيدت هذه الحيلة، جاءت الحركة سريعة بدرجة لا تمكن النظارة من ملاحظتها. وفي اللحظة التي تقع فيها اللكمة أمام الذقن يميل «المضروب» برأسه كما لو كان قد تلقَّى الضربة فعلًا، كما يترنح إلى الوراء خطوة أو خطوتين. ودقة التوقيت مِن ألزم ضروريات هذه الحركة.

(١-٢) الاحتياطات precaution

تتضمن جميع مشاهد العنف أخطارًا بدنية معينة، وهذا يجب الإقلال منها قدر المستطاع، ليس لسلامة الممثلين فحسب، بل ولأن الأذى الذي يصيب الممثل، مهما كان عديم الخطر في حد ذاته، فإنه كافٍ ليمنع الممثل من الاستمرار في التمثيل فترة قد تكون سببًا في تعطيل المسرحية ولو لبعض الوقت. وللإقلال من هذه الأخطار يحتم المخرج على الممثلين اتباع القواعد الآتية:

(١) عدم إهمال أي احتياط معقول.

(٢) يجب أن يتمرن الممثلون المشتركون في مشاهد العنف على تلك الحركات وحدهم، وألا يقوموا بها في البروفات إلا بعد إجادتها تمامًا بدون أي خطأ.

(٣) يجب تحديد المسئولية الفردية «لكل» حركة. فمثلًا في عراك اللكمات يجب أن يعرف الضارب تمامًا كيف وأين يضرب، كما يعرف المضروب أيضًا متى وكيف يتفادى الضربة. ولا ينبغي أن يترك أي شيء للمصادفات أو لتصرف الممثلين أو لوحي الساعة.

(٤) يجب اتخاذ جميع وسائل الاحتياطات اللازمة لسلامة الممثلين غير المشتركين في العراك، وفي بعض الأحيان لسلامة طاقم العمال الحرفيين والمتفرجين.

(١-٣) مشاهد إطلاق الرصاص shooting scenes

تستطيع الطلقة (الخرطوشة) الزائفة (الصوتية) من عيار ٠٫٢٢ أن تحدث ثقبًا في لوح من الصاج المجلفن على مسافة قدم أو أقل حتى ولو مسته مسًّا عابرًا. ومن المعقول أن تحدث مثل هذا الأثر في الممثل. وحبات البارود غير المحترقة أقل خطرًا، ولكن مدى تأثيرها أطول، كما تنتشر في مساحة واسعة كما ينتشر الرش. وأسوأ من هذا أن للمسدسات

طريقة فذة في تعبئة نفسها بنفسها، ولقد مرت بي ثلاث حالات كهذه، وقرأت عن حالة كان «المفروض» فيها أن مسدسًا محشوًّا بطلقات زائفة، فإذا به محشو بست رصاصات حقيقية. وعلى ذلك يجب اتباع التعليمات الآتية:

(١) دع أحد صانعي الأسلحة النارية يعد لك الطلقات الزائفة، على أن تكون حشوتها خفيفة (ومعظم الخرطوش الزائف يحدث صوتًا عاليًا) من بارود سريع الاشتعال بحيث ينتهي اشتعاله داخل أنبوبة المسدس ولا ينثر شررًا حول المسرح.

(٢) لا تحشُ المسدس إلا قبيل أن يحمله الممثل إلى المسرح، وعندئذٍ يجب حشوه بحضور كلٍّ من مدير المسرح والممثل والموظف المسئول عن عهدة الملحقات اليدوية والمخرج، إن كان موجودًا خلف الكواليس. وعندما يخرج الممثل من المسرح بعد إطلاق المسدس، يجب أخذه منه، وتُنزع منه الطلقات في الحال.

(٣) لا تطلق المسدس نحو ممثل آخر أو نحو النظارة. وأفضل احتياط أن يكون الهدف بعيدًا عن الممثل المفروض «إصابته» بثلاث أقدام صوب أعلى المسرح، على ألا يسمح لعمال المسرح بالوقوف في ذلك الجانب من المسرح.

(٤) اجعل مدى الهدف أبعد ما يكون بقدر ما تسمح الظروف. ويُستحسن أن يدير الممثل المضروب ظهره، أو على الأقل يبعد رأسه، كما يجب على بقية الممثلين الموجودين على المسرح أن يبتعدوا عن طريق الطلقة.

(٥) يجب أن يكون مع مدير المسرح مسدس آخر محشو بطلقات زائفة حتى يمكنه إحداث الصوت المطلوب في حالة عدم انطلاق مسدس الممثل.

(٢) مشاهد الحب

تثير «مشاهد الحب» استجابات قوية، ويشاهدها النظارة بشغف زائد. وعلى هذا فكل تفاصيلها بالغة الأهمية؛ ولذلك تستلزم تجارب (بروفات) كثيرة خاصة لا يكون فيها سوى المخرج و«الحبيبين» فقط، لشرح جميع التفاصيل بدقة. ويجب القيام بالحركات العامة، ولا سيما القُبلات في التجارب (البروفات) العادية منذ البداية. ولما كان الممثلون في هذه التجارب (البروفات) يمسكون نصوصهم بأيديهم، فإن القبلات لا تزيد عن ملامسات، بيد أن أداءها يساعد على تلاشي الحرج، ولا يلبث الممثلون أن يألفوها. أما المخرج الذي يصر على التدرج إلى مواضع القبل فلا يفلح إلا في تنمية الشعور بالذات بين ممثليه.

ويراعى في مشاهد الحب ضرورة ملاءمة التمثيل للموقف. فإذا انغمس روميو وجولييت في قبلات فاترة، خاب أمل النظارة، وإذا انغمس عاشقان بسيطان في عناق «ساخن» مما تحبذه أفلام هوليود أحس النظارة بالحرج.

وأوضاع الجلوس أسهل تمثيلًا من أوضاع الوقوف؛ فالقبلة في الوضع الواقف لا تسمح بأي تنوع، وعرضة لأن تبدو عارية عن الرشاقة حتى ولو كان الممثلان متمرنين. والقبلة في الوضع المبين برقم ٤ب شكل ١٤-٦ التي يقبل عليها أغلب الممثلين تلقائيًّا، يجب تحاشيها بكل الطرق. والقبلة في الوضع المبين برقم ٤أ من نفس الشكل أفضل من الأولى بكثير. وللقيام بها يضع الرجل قدمه السفلى بين قدمَي الفتاة، ويدفع بقدمه العليا أمامه لتكون بمثابة دعامة لئلا تتعرض الفتاة إلى السقوط على ظهرها، ثم يطرق جسمها بذراعه السفلى على حين تسند ذراعه الأخرى ظهر رأسها. ويجب أن يكون العناق صادقًا؛ إذ لا يمكن الضغط على الجسم بطريقة زائفة.

(٣) مشاهد القوى غير البشرية

يجب مراعاة الدقة التامة في المشاهد التي تتضمن أشباحًا، أو جنيات، أو أحلامًا، أو نحو ذلك من الشخصيات والأشياء البشرية. والقاعدة الأساسية هي تمثيل الشخصية غير الحقيقية دون كلفة. كما يلزم عدم الالتجاء إلى التأكيد أو التقابل إلا بعد أن تتركز فكرة القوى غير البشرية في أذهان النظارة ويؤمنوا بها تمامًا. وعادةً يظهر الشخص غير الحقيقي أول ما يظهر من أعلى اليسار. ويراعى قدر الإمكان أن يكون ذلك الموضع منعزلًا عن بقية المسرح. ويكون الأثر أفضل إذا خُصص ذلك المكان للشبح وحده وحُظر استعماله على أي فرد من الأشخاص الأحياء إطلاقًا.

يجب أن يبتعد الشبح والأشخاص الأحياء، كلٌّ عن الآخر في المشاهد الأولى بقدر الإمكان، وألا يتصل أيٌّ منهما بالآخر إلا إذا تطلبت خطة المسرحية ذلك.

ويلزم اجتناب كل ما يُذكِّر النظارة بأن الشبح في الحقيقة ممثل حي. فعندما يجلس الشبح على مقعد وثير، ويغوص بين الوسائد، يتضح أن له وزنًا، فيفسد الإيهام. أما إذا كان المقعد صلبًا جافًّا فإن الوضع يختلف. وبالمثل إذا خرج الشبح من باب، يذكِّر المتفرجين أن الأشباح الحقيقية تستطيع المرور خلال الحوائط ولا حاجة بها إلى الأبواب. ويمكن التهرب من هذا المأزق بلفت انتباه المتفرجين إلى جانب بعيد من المسرح عندما يدخل الشبح أو يخرج. فإذا أجيد القيام بهذا، بدا كأن الشبح يظهر ويختفي. وعلى أسوأ الفروض لا يتجه الانتباه إلى المداخل والمخارج.

وتساعد الأضواء الخافتة على إحداث هذا الأثر. ولتضع نصب عينيك أنه من الخطر القيام بالحيل المسرحية. فحتى لو كُتب لها النجاح، لشغلت النظارة عن مشاهدة المسرحية بالتفكير في الكيفية التي حدثت بها.

(٤) المقطوعات الخاصة

«المقطوعة الخاصة» أغنية أو رقصة أو قطعة موسيقية أو ما إلى ذلك تتخلل العرض. ويجب أن تكون المقطوعة جزءًا من المسرحية وليست منفصلة عنها كما لو كانت إحدى «النمر» في كوميدية موسيقية. ويجب على الممثل القائم بالمقطوعة ألا يوجه أداءه للمتفرجين الحقيقيين، إما بمواجهتهم أو بالاعتراف بوجودهم بأية طريقة. وإنما ينبغي أن يقوم بها من أجل نظارة المسرح. وهذا يعني أن أولئك النظارة موجودون على أحد جوانب المسرح ويقف هو في الجانب الآخر في مواجهتهم. وإذا لم يكن هناك نظارة على المسرح، تجاهل الممثل النظارة الحقيقيين وقام بدوره كما لو كان وحده.

ولا ينبغي استعمال أدوات خاصة، كأحذية الباليه ونحوها، إلا إذا كانت ملائمة لكلٍّ من الشخصية والمواقف. كما يلزم أن يتلاءم أداء المقطوعة مع الشخصية. فإذا كان المفروض أن الغناء صادر من شخص عادي، وتصادف أن كان الممثل القائم بهذا الدور عذب الصوت، وجب إخفاء معدن الصوت وحنكته. وليست للمقطوعة قيمة في حد ذاتها، بل في كونها جزءًا من المسرحية. وذات مرة قضيت عدة ساعات أدرِّب مغنيًا مدربًا، على التنفس الرديء. ومرة أخرى جعلت اثنين من الموسيقيين الموهوبين يغنيان طبقًا لمقام خاطئ؛ إذ لو تُركا على سجيتهما لأنشدا لحنًا ممتعًا وأفسدا المسرحية.

وأية محاولة لجعل النظارة يصفقون تفسد التأثير المطلوب. ولما كان الجمهور لا يصفق عادةً إلا في النهاية، فإن سر منع استحسان النظارة ينحصر في تحاشي نهاية محدودة. ويمكن الوصول إلى هذا بعدة طرق، منها:

(١) اقطع المقطوعة قبل بلوغ النهاية.

(٢) اجعل الممثلين الآخرين يبدءون أدوارهم قبل نهايتها.

(٣) إذا اقتضت خطة المسرحية استمرار المقطوعة نفسها إلى النهاية، فاجعل الموسيقى المصاحبة تستمر في العزف، على أن تتلاشى في أعقاب الحوار التالي.

(٥) الكوميدي

يختلف الفلاسفة في معنى الكوميديا. أما فيما يختص بالمسرح فيمكن تعريفها بأنها أي شيء يعمله أو يقوله الممثل بقصد إضحاك النظارة، وينجح في إحداث هذا التأثير. ونحو ٧٥٪ من نجاح تأثير الضحك يتوقف على حرفية الممثل، بينما يتوقف ٢٥٪ على مغزى النكتة المضحكة.

(٥-١) الكوميدي – (أ) حرفية الهزل

من الأسباب الدالة على أهمية «الحرفية في الكوميديا»، أن جزءًا كبيرًا من الضحك منشؤه أمور غير ذات موضوع مضحك، ولا يمكن القول بأنها مضحكة في حد ذاتها. ومن أشهر أمثلة ذلك الغاز الباعث على «الزغزغة» والضحك (أول أوكسيد النتروجين)، حيث يكون الضحك آليًّا مما ينم عن بداءة الوسيلة. وحرفية الهزل المستخدمة في المسرح تشبه الزغزغة في تأثيرها، غير أنها تنطوي على عوامل ملفوفة مستترة تكفي للحيلولة دون إحساس المتفرج بأن هناك ما «يزغزغه»، وتحمله على الظن بأنه يضحك من شيء مضحك فعلًا.

تأثيرات الهزل farce effects

(١) أبسط الحركات الهزلية هي السير على منحنًى يشبه حرف S، حيث يتحرك الممثل فوق المسرح على منحنيات واسعة، في سرعة زائدة وبخطوات طويلة. وقد كانت هذه الطريقة أهم حيل المرحوم جورج كوهان George M. Cohan، التي جلبت له آلاف الضحكات.

(٢) الحركة المزدوجة، حيث يقوم ممثلان بعمل نفس الشيء على جانبين متقابلين من المسرح، في وقت واحد أو على التعاقب. وعادةً لا تكون الحركتان متشابهتين تمامًا؛ إذ قد تكون إحداهما تقليدًا سقيمًا للأخرى، كأن يقلد طفلٌ حركات رجل، أو قد تكون إحداهما مرآة للأخرى؛ أي صورة معكوسة لها.

فمثلًا يقوم أحد الممثلين بإيماءة بيده اليمنى، ويقوم ممثل آخر بنفس الحركة بيده اليسرى. وللحركة المزدوجة إمكانيات واسعة لإثارة الضحك.

(٣) المبالغة في التوقيت مما يجعل الممثل كدميةٍ منتظمة الحركة. فمثلًا لا نجد ما يضحك في أن يلبس ثلاثة من الممثلين قبعاتهم بطريقة عادية. ولكن إذا لبسوها



شكل ١٥-١: «ألسنا كلنا؟»، المسرح القومي بهاريسبورج، بنسيلفانيا: تصميم م. أدوين جرين: هذا مثال حسن المنظر في كوميدية راقية. لاحظ التماثل في التنسيق، وأن الحائط الخلفي يوازي خط الدروع. ومن مميزات هذا النوع: الواقعية، والأناقة، وحسن الذوق. وشكل ١٤-٥ يبين نوعًا من الكوميديا الراقية، ولكنه أقل مطابقة لها من هذا المثال.

بإيقاع موسيقي: واحد – اثنان – ثلاثة، ضحك النظارة ملء أشداقهم. وتتجلى المبالغة في التوقيت، على وجه آلي، في الأفلام المتحركة (ميكي ماوس)، وهذا أهم أسرار شهرتها الذائعة.

(٤) قد يكون لجرس بعض الكلمات تأثير هزلي. فالضحك الذي ينبعث لدى سماع كلمة مثل «أوشكوش» أو «جزنفل» لا يعتمد على غرابتها بقدر ما يعتمد على جرسها، بدليل أن كلمة مثل «روكفور» لا تثير مجرد الابتسام.

قد تكون الحركات الهزلية مجرد حركات ليس فيها ما يثير الضحك أكثر من عرض عمليات حسابية. ومن الحركات الهزلية التي مرت بي ونالت إعجابي، تمرين مدرسي عرض فيه تلميذان عددًا من الأوضاع المختلفة كالمبينة بشكل ٦-١، وبمحض الصدفة كانت كل حركة من حركاتهما تكرارًا للأخرى، فغدت نمطًا متكررًا من النوع الهزلي.

(٥-٢) الكوميدي – (ب) الضحك العاطفي

قد يضحك النظارة دون وجود نكتة معينة، عندما يتعرضون إلى توتر عاطفي شديد، ولهذا السبب كانت المواقف التمثيلية العنيفة الطويلة خطرة؛ لأن حدوث أي أمر فجائي مهما كان طفيفيًّا قد يفزع النظارة، فيرتخي توترهم بانفجار في الضحك.

والحرج عاطفة أخرى ترتخي بالضحك. فالشخص المحرَج يضحك لإرخاء توتر أعصابه، ثم يوهم نفسه بأن الضحك كان بسبب حاذق. وهذا يفرج حرجه، وينشأ عن هذا التفريج ضحك عريض جديد. ويتوقف الضحك من النكات الجنسية غالبًا على هذا النوع من الضحك العاطفي. ومنذ خمسين عامًا، عندما كانت السوقية أقل انتشارًا مما هي الآن، وأدعى إلى الحرج، كان الممثل الفكاهي يطمئن إلى الحصول على ضحك أكيد كلما تلفظ بـ «كلمة سوقية».

كما أن الضحك يكون عاطفيًّا كذلك عند تعرض شخص ممقوت للهزؤ والسخرية. ففي الحفلات النهارية لمسرحية «النساء» كنت أرى الجمهور يهلل في صخب كبير كلما سُلخ جلد إحدى النساء الشرسات.

(٥-٣) الكوميدي – (ج) مغزى النكتة

تستطيع الحركات الهزلية، والعواطف الزائدة التوتر، والحرج، إحداث الضحك في المواقف غير المضحكة، أو حتى في المواقف التراجيدية. ومع ذلك فأغلب الضحك مترتب على نكتة محددة؛ أي شيء ذي مغزًى معين يتصف بالفكاهة، مهما كانت طريقة إلقائه أو الظرف الذي يقال فيه.

ويمكن معرفة سر «مغزى الفكاهة»، من كلمات هوراس والبول Horace Walpole، التي يقول فيها: «ما الحياة إلا كوميدية لمن يفكر، وتراجيدية لمن يحس.» وتبدأ الكوميديا ذات المغزى باستثارة مشاعر النظارة. وقد يكون الإحساس سطحيًّا — وغالبًا لا يتعدى استياءً طفيفًا ينشأ عن تناقض معين في النكتة نفسها. وتنتهي الكوميديا دائمًا بانتقال النظارة إلى التفكير بدلًا من الإحساس. ويكون هذا الانتقال من الإحساس إلى التفكير بإدراك مفاجئ، يطلق عليه «إدراك مغزى النكتة seeing the point». فمثلًا في العبارة «من الأفضل أن تحب وتفشل ... أفضل بكثير ...» نجد أن الجملة الأولى تهز إحساس النظارة، وتستثير فيهم جملة الختام عاطفة استياء للتناقض الواضح بين الجملتين، ثم يدركون المقصود فيضحكون ... إذا ألقيت العبارة بالطريقة الصحيحة.

التناقض incongruity

لا بد من وجود صورة ما من صور التناقض وراء كل ضحكة من هذا النوع، سواء أكانت هذه الصورة حقيقية أم ظاهرية. ويمكن إيجاد عدة صور من التناقض — هي

في الواقع مجموعة مغازٍ مختلفة — لكل نكتة. ولكننا غالبًا نجد صورة واحدة منها تبرز على الأخريات. وعلى ذلك يجب على الممثل أن يحلل جميع ما لديه من عبارات مضحكة وشغل ومواقف بحثًا عن صورة التناقض الرئيسية هذه، ثم يعمل على تأكيدها وإبرازها.

وأهم صور التناقض هي:

(١) **التناقض البسيط** simple incongruity: وأبسط مثال له وقوف رجل نحيف طويل إلى جوار آخر بَدين قصير.

(٢) **فقدان الوقار** collapse of dignity: كأن يقع رجل سياسي عظيم الشأن على الأرض عندما يدوس قشرة موز.

(٣) **التناقض بين الموضوع وطريقة علاجه** incongruity between treatment and subject: فإما أن يكون الموضوع خطير الشأن وتعالجه بطريقة تافهة، كأن تقول نكتة عن الموت، وإما أن يكون الموضوع تافهًا فتجعل له أهمية كبرى وتتناوله بطريقة جدية. ومن أمثلته: «لوح كتفي اليسرى معجزة في الجمال.» من مسرحية الميكادو The Mikado. ويشمل هذا النوع التعبيرات غير الوافية، مثل: «أكاد أجزم عن يقين أن هتلر هذا ليس مسيحيًّا.» من مسرحية الزرنيخ والعجوز. وكذلك المبالغة الكوميدية، مثل: «لقد كان فارع الطول لدرجة أنه كان يُضطر إلى مدِّ رقبته وإمالتها كالسلحفاة ليسمح للقمر بالمرور.»

(٤) **التناقض بين أفعال الشخصية وما يعرفه النظارة** incongruity between a character's action and what the audience knows: كأن يتسلم شخصٌ قرار تعيينه بالبريد ويُزهى على مدير المكتب معتقدًا أنه الساعي. ويشمل هذا النوع سوء التفاهم الفكه، كأن يصف شخص «السيد قشطة» فتظن سيدة بدينة أنه يعنيها بقوله.

(٥) **التناقض بين الحقيقة وما يتوقعه المتفرجون** incongruity between expectation and fact: كأن تنظر المجموعات نحو جانب المسرح الأيسر وتهتف: «يحيا السلطان.» في حين يدخل السلطان من الجانب الأيمن. كما يشمل هذا النوع أيضًا الذرى المقلوبة (المطبات). فحيث نتوقع أن تأتي الذروة في الخاتمة إذا بها تأتي في البداية. مثال ذلك: «يوم نرى الأزواج (ذروة) أو الكلاب يلفظون آخر نسماتهم.»

(٦) **التورية المقرونة بالجناس** puns: وهي نوع من اللعب بالألفاظ، وسر التناقض فيها أنها تربط بين فكرتين ليس بينهما صلة منطقية، وإنما ترمز إليهما

كلمتان متشابهتان في النطق. مثال ذلك: «قلت للسائح أن يجمد.» ويشمل هذا النوع أغلب الأخطاء الكوميدية. مثال ذلك أن يطلب أحد الأشخاص «قلمًا» للكتابة فينال بدلًا منه «قلمًا» على خده.

(٧) **التهكم** ridicule: حيث يكون التناقض بين مقياس تفترض فيه العظمة وبين المركز الفعلي للضحية، مثل: «عزيزتي! ما أجمل ثوب السهرة هذا! أهو من صنع يدك؟»

(٥-٤) الكوميدي – (د) حرفية الكوميدي

لا تستطيع، حتى أبرع النكات، إثارة الضحك إلا إذا أجيد إلقاؤها. وتُسمى طريقة إلقاء النكتة «الحرفية الكوميدية». وقد تُستعمل حرفية الهزل والحرفية الكوميدية جنبًا إلى جنب لإثارة ضحكة واحدة، إلا أن كلًّا منهما تختلف عن الأخرى. فحرفية الهزل تثير الضحك من تلقاء نفسها، كما تفعل «الزغزغة»، بينما تهدف الحرفية الكوميدية إلى استغلال مغزًى معين إلى أقصى مستطاع حتى يصبح هذا المغزى مثيرًا للضحك.

التحليل analysis

أولى خطوات التحليل هي البحث عن العبارات والمواقف وحركات الشغل التي يمكن أداؤها لـ «إثارة الضحك». ويكون رائدك في هذا ذوقك

المرح وميلك إلى الدعابة. ويطلق على كلٍّ من هذه العناصر لفظ «ضحكات»، ولو أنها في الحقيقة ضحكات احتمالية. حلل كل ضحكة وحدها؛ لتعرف ما إذا كانت تعتمد على الهزل، أو على الحرج، أو على المغزى، أو على عناصر مشتركة. فإذا كان لها مغزًى، فما التناقض الذي تتضمنه؟

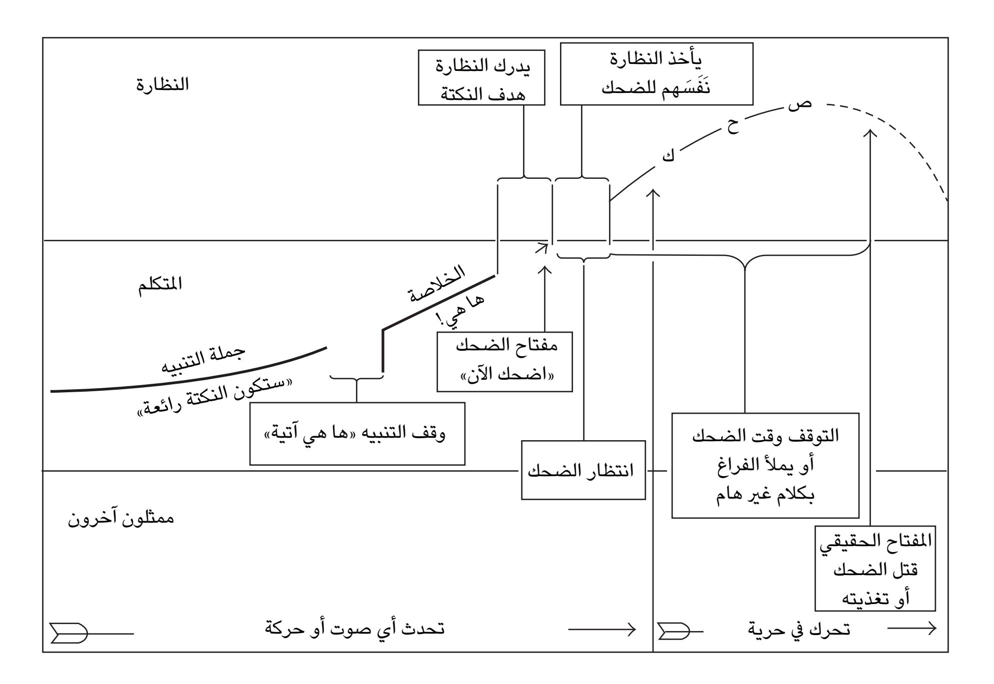
التشديد stress

بعد أن تنتهي من تحليل جميع الضحكات، ابحث عن طرق تأكيد العناصر التي تجعلها مضحكة. فإذا كانت تعتمد على الحركة المزدوجة، وجب المبالغة فيها مسترشدًا بأسلوب المسرحية. فالأسلوب الهزلي العريض يحتمل المبالغة الزائدة في الحركات المزدوجة إلى درجة الآلية الواضحة. فإذا ظهرت ضحكة من هذا النوع في دراما كوميدية، احتاجت

إلى علاج ملفوف ودافع محدد للازدواج. وإذا كان للضحكة مغزًى، كما في موقف «السيد قشطة»، وجب التشديد على التناقض. فكلما كانت السيدة البدينة أشبه ب «السيد قشطة» في ضخامتها، كان هياجها أقوى. وكلما كانت براءة المتكلم واضحة، كانت النكتة أشد إثارة للضحك.

عبارة الضحكة the comic line

يجب أن تكون عبارة الضحكة قصيرة بحيث يمكن النطق بها في نفَس واحد، كأن تتكون من عشر كلمات أو أقل. وإذا كانت عبارة الضحكة في نهاية جملة طويلة، وجب على الممثل أن يتوقف لحظة ريثما يأخذ نفسه قبل النطق بها.



شكل ١٥-٢

إلقاء عبارة الضحكة delivering a comic line

هناك عدة طرق للأداء الصحيح لعبارة الضحكة، ولكنك لن تحتاج إلا إلى إحداها فقط. ويتبع أغلب الكوميديين الطريقة الموضَّحة هنا مع تغييرات طفيفة. وكما يتبين من شكل ١٥-٢ يحتاج إلقاء عبارة الضحكة إلى سبعة أطوار منفصلة، وهي:

عبارة التنبيه warning phrase

مثل: «من الأفضل أن تحب وتفشل.» فالغرض منها: (١) الهيمنة على المسرح؛ أي إنها تركز الانتباه على الممثل وتقول للنظارة: «ستكون هذه النكتة رائعة جدًّا، حذار أن تفوتكم.» (٢) تحدث تأثيرًا عاطفيًّا من نوع ما. (٣) تعرض التناقض، كله أو نصفه.

وقف التنبيه warning pause

وهو وقف قصير جدًّا لمدة عد موسيقي واحد، ويأتي بعد جملة التنبيه وكأنه يقول للنظارة: «انتبهوا جيدًا، ستأتي النكتة.»

الخلاصة punch

قد تكون «الخلاصة» هي الكلمة الأخيرة أو الكلمتان الأخيرتان في النكتة، فمثلًا: «أفضل بكثير.» هي الخلاصة في عبارة «من الأفضل أن تحب وتفشل». أو قد تكون حركة مضحكة. والخلاصة قصيرة دائمًا — لمدة عدٍّ أو عدَّين إيقاعيين — وعند إلقائها يجب أن تكون بمثابة نهاية للجملة. فإن كلمة واحدة تَرِدُ بعد الخلاصة كفيلة بأن تقتل الضحكة. والخلاصة إما أن تعرض النصف الآخر من التناقض، أو تشرح التناقض السابق. وعلى أية حال فهي توقف الإحساس لدى النظارة وتجعلهم يبدءون بالتفكير. وفي لحظة الضحك لا يشعر النظارة بأي ميل نحو أي فرد من أشخاص المسرحية، بالرغم من أن الميل قد يكون شديدًا قبل الضحك وبعده ... وكذلك تموت الاستجابة في خلال الطور الذهني للضحك. ولما كنا نتوقف عن أن نعكس إحساس الشخص الآخر، فإن الضحك يكون في الغالب قاسيًا.

وكلما أمكن إيجاد دافع، وجب على الممثل أن يواجه النظارة مباشرةً في لحظة الخلاصة.

وقف الخلاصة punch pause

يجب أن يعقب الخلاصةَ وقفٌ مدته عدٌّ واحد، يسود خلاله سكون مطبق، فلا صوت ولا حركة. ففي هذه الفترة يستوعب النظارة مغزى النكتة؛ ولذا لا ينبغي شغل انتباههم بأي شيء.

مفتاح الضحك snapper

عندما يضحك النظارة جميعًا في وقت واحد، فإن نفسية الحشد تزيد في تأثير ومقدار الضحك. ولكي يضحكوا معًا، لا بد لهم من إشارة معينة يلتقطونها تُسمى «مفتاح الضحك»، وتكون هذه قصيرة وبارزة، كإيماءة سريعة أو «طقطقة» بالأصابع.

انتظار الضحك wait for laugh

يعقب إشارةَ الضحك وقفٌ آخر يقف خلاله الممثلون صامتين ساكنين؛ إذ في هذه اللحظة يتغلب النظارة على رقادهم الذهني، ويلتقطون أنفاسهم استعدادًا للضحك. وكل محاولة لشغلهم في هذه الآونة من الخطر بمكان. وآخر كلمة في الخلاصة ما هي في الواقع إلا مفتاح لبدء كلام ممثل آخر. وينشأ عن هذه المسألة مشكلة من أصعب المشاكل التي تواجه الممثل غير المتمرن. فإذا «التقط الممثل مفتاحه» وتكلم على الفور قتل الضحك. وإذا انتظر الضحك، ولم يضحك النظارة، أفسد تدفق المشهد، ونبَّه الأذهان إلى أن هناك نكتة لم تنجح. ولكن الممثل المتمرن يعرف في الحال ما إذا كان النظارة سيضحكون أم لا. ويكتسب هذه المقدرة إبَّان العرض الفعلي. أما التجارب (البروفات) والتمرينات فلا تفيد في هذه الناحية … وطريقتي في إخراج الكوميديا هي تدريب الممثلين على التقاط مفاتيحهم، ولكني في نفس الوقت أبين لهم مواضع الضحك المنتظر، وأناقش بصفة عامة ضرورةَ انتظارها. وفي ليلة الافتتاح، يقتل الممثلون عادةً كثيرًا من الضحك بتعجيلهم الكلام؛ ولذا فإني أعمل على شرح الأخطاء قبل العرض التالي، وأحدد مواطن الخطأ بالضبط والأمر الذي يؤدي إلى التحسن الملحوظ في العرض الثاني، فإذا حل العرض الثالث لم يضع منا سوى ضحكات قليلة جدًّا. على أنه مع الممثلين غير المتمرنين، يكون الأمل في بلوغ الكمال ضئيلًا جدًّا.

الحبس وقت الضحك holding for laughs

يلزم ألا يقول الممثل أي كلام هام في أثناء الضحك؛ إذ لا يمكن أن يسمعه المتفرجون. وخير طريقة هي ملء الفراغ بالتمثيل الصامت. وبما أنه لا يمكن تقدير مدة الضحك، قبل ليلة الافتتاح، فيجب على الممثلين أن «يرتجلوا» قِطعًا صامتة تناسب المقام. ويختلف الحبس عند الضحك، تمام الاختلاف، عن انتظار الضحك. وهو لحسن الحظ أسهل بكثير، وحتى أقل الممثلين دربة ليأتي هذا الأمر من تلقاء نفسه، وكأنما بالغريزة.

ومن الأمور المحظورة قطعيًّا على الممثلين، أن يشتركوا مع النظارة في الضحك، حتى ولو كانت المسرحية من النوع الواقعي، حيث لا يليق عدم المشاركة في الضحك في الحياة الحقيقية. ففي ٩٩٪ من الحالات إذا ضحك الممثلون صمت النظارة.

قتل الضحك killing the laugh

إذا تُرك الضحك ليخمد طبيعيًّا رضي النظارة بذلك، وكان من الصعب حثهم على الضحك مرة ثانية. ولهذا السبب يجب قتل الضحك بمجرد أن يبدأ في الضعف. وهذا هو المفتاح الحقيقي لبدء الكلام عقب عبارة أدرك النظارة أنهم سيسمعون أو يرون شيئًا هامًّا، فيلتزمون الهدوء في الحال ليُصغوا إلى بقية الكلام.

وإذا مُثلت حركة مضحكة في تلك اللحظة بدلًا من قتل الضحك، تولد ضحكٌ جديد. ولكن للأسف لا يمكن توليد مثل هذه الضحكات الإضافية إلا بعد افتتاح المسرحية وتقدير الانفعال الإضافي للنظارة. ومن النادر أن يستمر عرض مسرحيات الهواة إلى الفترة التي تكفي لمثل هذا الأمر.

(٥-٥) الكوميدي – (هـ) الضحك غير المرغوب فيه

إذا ضحك النظارة في موضع لا يستوجب الضحك سُمِّي الضحك «غلطًا». وتنشأ الضحكات الغلط من قطع التيار العاطفي بما يبعد ذهن النظارة عن المسرحية، كصوت خارجي أو صوت انفجار العادم في سيارة بالشارع بعد أن تقول إحدى الشخصيات بالصدفة: «آه لو قطع صوتٌ ما سكوت هذه الصحراء المميت!» ويمكن اجتناب بعض الضحكات الغلط بمجهود شاق، بينما يتعذر اجتناب البعض الآخر لسوء الحظ. وينشأ نوع آخر من الضحكات الغلط عندما يزيد توتر عواطف النظارة بأحد المواقف الدرامية. وعادةً يمكن

معرفة هذه المواقف مقدمًا. ومن النادر اجتناب هذا النوع من الضحك الغلط، ولكن يمكن تخفيفه والإقلال منه بالوسائل الآتية:

(١) اجتناب أي صوت فجائي أو حركة فجائية قرب مجيء الذروة.
(٢) إيجاد فرص مناسبة لإثارة ضحك المتفرجين في منتصف المشهد.
(٣) تخفيف قوة المشهد الدرامية عن عمد.

ويحدث النوع الثالث من الضحك الغلط عند تقديم الحركات الهزلية عن غير قصد. ويحدث هذا خلال البروفات الأولى لكل مسرحية تقريبًا. ويجب على المخرج أن يكون متيقظًا لهذا النوع من الضحك ويعمل على تحاشيه أو تصحيحه. وأشهر مثال له عندما يسير ممثلان بعرض المسرح في وقت واحد، إما في اتجاه واحد أو في اتجاهين متضادين. ويمكن اجتناب هذا الضحك بما يأتي:

(١) إعطاء مفتاحين مختلفين للممثلين حتى لا يتحركا معًا.
(٢) أن يسيرا بسرعتين مختلفتين.
(٣) تغيير نمط التخطيط بالنسبة للمنظر لئلا يكون هناك تماثل في الحركتين.
(٤) تقطيع أحد العبورين إلى جزأين قصيرين.
(٥) يقوم أحد الممثلين بحركة شغل لافتة للنظر، كأن يلوح بقبعته مثلًا، فبذلك يجذب إليه الانتباه ويبعده عن الممثل الآخر.

الضحك الأبله silly laughter

يحدث نوع من الضحك الآلي عندما يقف ممثلان متجاورين تمامًا، وينظر كلٌّ منهما إلى عينَي الآخر فيغالبه الضحك. والنصيحة التي تُوجَّه لَمن تنتابه مثل هذه الحالة أن ينظر إلى ذقن زميله. فعندئذٍ يتلاشى الدافع إلى الضحك، كما أن النظارة لا يلحظون هذا الاختلاف الطفيف في اتجاه البصر.

الفصل السادس عشر

تصميم المناظر

لتصميم المناظر أهمية أساسية في نجاح العرض المسرحي؛ فعندما كانت مناظري حسنة التصميم، كنت أجد سهولةً بالغة في الإخراج. وعلى عكس هذا، إذا كانت المناظر سيئة التصميم نشأت عنها صعوبات لا حصر لها لكلٍّ من المخرج والممثلين.

(١) وظيفة المناظر

للمناظر عدة أغراض مختلفة يجب على المصمم أن يضعها كلها نُصب عينيه ليكون تصميمه مقبولًا.

(١-١) المعالم الخلفية background

لا بد للمسرحية من معالم خلفية تمنع تشتت الذهن وتحصره داخل نطاق المسرحية. ولقد أخرجت مسرحية «مدينتنا» في برودواي على مسرح عارٍ عن المناظر، حيث كانت الحوائط المبنية بالطوب الأحمر وأنابيب التدفئة، تجذب الأنظار بين آونة وأخرى، فيشرد الذهن عن متابعة النص. ومما لفت نظري عندما أخرجت المسرحية إحدى فرق الهواة، فيما بعد، استعمال قوس من الستائر رمادية اللون كمنظر خلفي، أتى بنتائج باهرة.

(١-٢) الأسلوب style

للمناظر الكلمة الأولى في المسرح، فإذا لم تكن هذه الكلمة صحيحةً ضلل النظارة منذ البداية بدلًا من إرشادهم إلى الاتجاه الصحيح؛ لذا يجب ألا تتفق المناظر وأسلوب المسرحية

فحسب، بل ويجب أن تطابق تمامًا روح الأسلوب حتى تقود النظارة إلى الاتجاه الصحيح منذ لحظة رفع الستار.

(١-٣) نقل المعلومات conveying information

يجب مد النظارة بالمعلومات الهامة عن المسرحية بمجرد رفع الستار. وقد لا يمكن التعبير بالمناظر عن جميع العناصر الناقلة للمعلومات دفعةً واحدة، بل إن بعضها قد يُترك غامضًا عن قصد. بيد أنه يجب أن يتحين المصمم كل فرصة لنقل بعض المعلومات الإضافية إلى النظارة. فمثلًا، تبين اللافتة الموضوعة على أحد أبواب المكاتب اسمَ ووظيفةَ من بذلك المكتب. وأهم العناصر التي يمكن نقلها بالمناظر هي:

نوع المكان: هل هو حجرة جلوس، أو مكتب، أو شارع، أو حديقة ...؟

الوقت: تستطيع المناظر أن تعبر عن أي وقت من النهار، ومن السنة، وأحيانًا تحدد اليوم من الأسبوع (فالصحف ليوم الأحد، وغسل الملابس ليوم الاثنين ... وهكذا).

مركز أصحاب المكان: كذلك تعبر المناظر عن المركز الاقتصادي والاجتماعي والثقافي للسكان؛ فتبين حالتهم من حيث الثراء أو الفقر، وهل هم محبوبون في الحي أم مكروهون. ويستطيع المصمم البارع أن ينقل بمناظره كثيرًا من المعلومات الأخلاقية؛ فهل السكان منظمون في معيشتهم أو مهملون، وهل هم من النوع الودود أو العنيد، ومن المتدينين أو الماجنين ... وغير ذلك. وغالبًا ما تستطيع قطعة ملحقات واحدة أن تعبر عن عدد كبير من المعلومات. فمثلًا يدل وجود دمية كبيرة لامعة ثمينة في حجرة جلوس أنيقة منظمة فاترة، على أن بالمنزل طفلًا يلقى تدليلًا ماديًّا، ولكنه يحيا حياة روحية قاسية. كما يدل على أن الوالدين من الأغنياء، أنهم بليدو الإحساس. وإما أن يكون الطفل خبيثًا، أو أنه محل للعطف والإشفاق.

(١-٤) الجو atmosphere

لما كان جو المنظر يصبغ جميع الحقائق بصبغته، لذا يجب أن يلتزم الدقة لكي يتيح للنظارة فهمًا صحيحًا للمسرحية. فأي خطأ في جو المنظر يجعل الأمر يلتبس على النظارة لدرجة لا يستطيعون معها التمشي مع النص إلا بعد أن يمر أغلب الفصل الأول. وقد حدث ذات مرة أني مكثت نحو عشرين دقيقة في درامة قاتمة، ظنًّا مني أنها هزلية خفيفة؛

لأن جو المنظر كان مرحًا أكثر مما ينبغي بالنسبة للمسرحية. وما إن استكشفت الحقيقة حتى كان جوهر المسرحية قد ضاع مني، وأصبح الباقي منها عديم المعنى.

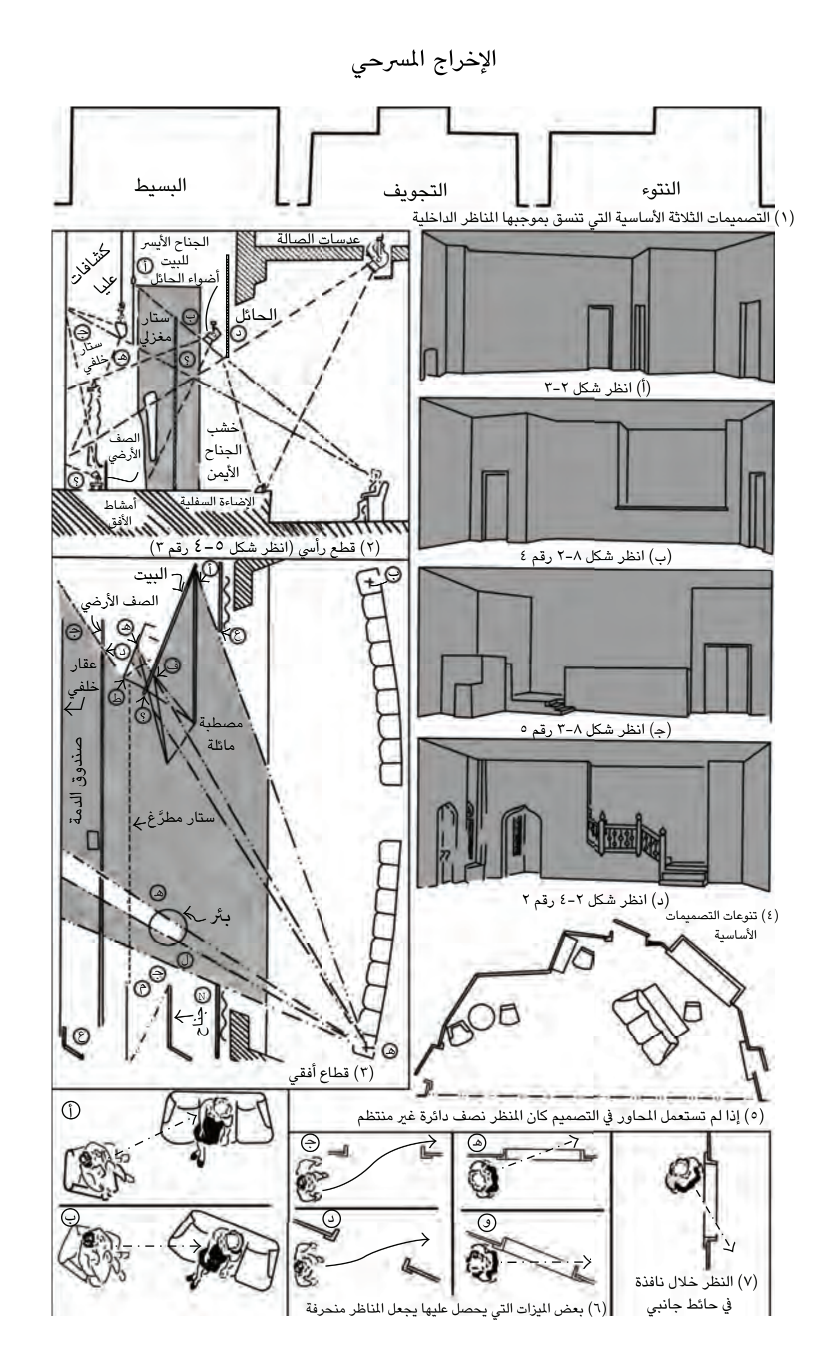
(١-٥) القيم الجمالية esthetic values

من المفروض أن تلتذ العين لرؤية المنظر. وإذا تطلبت الرواية الجمال، لزم أن يكون المنظر جميلًا. ولكن المنظر الخلاب خطر؛ لأنه يشغل الأنظار فيبعد الانتباه عن المسرحية. ويقول دونالد أوينسلاجر Donald Oenslager: «إذا نال المنظر شيئًا من الإطراء فهو منظر رديء.» وكان كلود براجدون Claude Bragdon يفخر بأن أحد أصدقائه حضر ذات مرة عرضًا مسرحيًّا ليشاهد المناظر التي صممها براجدون ويستمتع بروعتها، ولكنه اندمج في المسرحية لدرجة أنه نسي كل شيء عن المناظر. والمنظر الجيد هو الخالي من التكلف. حقيقةً إنه يجب أن يتضمن شيئًا من البهاء، ولكنه إذا استرعى الأنظار أفسد الغرض منه.

ويجب تصميم المنظر بحيث يبدو متزنًا عندما يكون المسرح خاليًا من الأشخاص، وإلا كان على تشكيلات الممثلين ألا توازن أنفسها فحسب، بل والمناظر أيضًا. كما ينبغي ألا يحتوي المنظر على أي شيء يجذب الاهتمام، إلا إذا كان المنظر سيُستعمل لمدة قصيرة فقط. وإذا اشتمل المنظر على مركز للاهتمام وجب أن يراعى أمره في تشكيلات الممثلين، وليس هذا بممكن عمليًّا طيلة المنظر.

(٢) وسيط الإخراج

للمناظر غرض آخر في غاية الأهمية لدرجة يستحق معها أن نفرد له فصلًا خاصًّا، ذلك هو إيجاد البيئة الحسية التي تساعد على انتظام تدفق أفعال المسرحية. وللأسف يهمل أغلب المصممين هذه الناحية الهامة؛ إذ ينظرون إلى عملية تصميم المناظر كنوع من الزخرفة الداخلية، وهي في الواقع بندٌ هام في حرفية الإخراج. ولهذا السبب يرى المخرج من الأوفق أن يعمل الرسم التخطيطي لوضع المناظر فوق أرض المسرح، ويترك للمصمم تناسبها وتلوينها وزخرفتها. وليس تخطيط وضع المنظر، بأية حال، من الأمور السهلة. فحتى المخرج المتمرن يحتاج إلى عشرات من الرسوم التخطيطية قبل أن يهتدي إلى الرسم المناسب.



البسيط
التجويف
النتوء
(١) التصميمات الثلاثة الأساسية التي تنسق بموجبها المناظر الداخلية
كشافات عليا
الجناح الأيسر للبيت
أضواء الحائط
عدسات الصالة
الحائط
ستار مغزلي
ستار خلفي
خشب الجناح الأيمن
الصف الأرضي
أمشاط الأفق
الإضاءة السفلية
(٢) قطع رأسي (انظر شكل ٥–٤ رقم ٣)
البيت
الصف الأرضي
عقار خلفي
مصطبة مائلة
صندوق الدمة
ستار مطرَّغ
بئر
(٣) قطاع أفقي
(أ) انظر شكل ٢–٣
(ب) انظر شكل ٨–٢ رقم ٤
(ج) انظر شكل ٨–٣ رقم ٥
(د) انظر شكل ٢–٤ رقم ٢
(٤) تنوعات التصميمات الأساسية
(٥) إذا لم تستعمل المحاور في التصميم كان المنظر نصف دائرة غير منتظم
(٦) بعض الميزات التي يحصل عليها يجعل المناظر منحرفة
(٧) النظر خلال نافذة في حائط جانبي

شكل ١٦-١

(٢-١) الحوائط المنحرفة raking

هل من الضروري جعل المناظر منحرفة؟ إن للمناظر ثلاث ميزات عند مقارنتها بالمناظر الموازية للمحاور الأساسية، فهي:

(١) أكثر إيحاءً بالواقعية.
(٢) أكثر حركة (قارن شكلَي ٩-٣، ٩-٤).
(٣) تبسط عملية التشكيلات والحركة وتجعلها أعظم تأثيرًا (كما في رقم ٦ شكل ١٦-١، ورقمَي ٢، ٣ شكل ٨-٢، وشكل ٨-٣ رقم ٥، وشكل ١٤-٨ رقم ٢).

وهذه المميزات ذات فائدة بالغة في معظم المسرحيات، وعلى ذلك ينبغي أن تكون مناظرك منحرفة، ولا تلجأ إلى نظام التوازي إلا لغرض معين. والمناظر المقامة على التوازي تكون لثلاثة أغراض:

(١) التنوع: يجب إقامة بعض مناظر المسرحيات العديدة المناظر، على التوازي؛ لئلا تكون كلها على وتيرة واحدة. وكذلك الحال في تنظيم المواسم حيث يكون من الأوفق وضع منظر هام واحد على الأقل، موازيًا للمحاور الأصلية.
(٢) الأسلوب: تفسد المناظر المنحرفة أية مسرحية تنتمي إلى حقبة معينة ذات أسلوب خاص كالميلودراما العتيقة وكوميديات موليير.
(٣) الروح: بما أن للمنظر المنحرف صفة الحركة، فهو يخرج بعض المسرحيات عن خطتها. وهذه تشمل المسرحيات القوية العواطف، كأغلب التراجيديات الإغريقية وكثير من مسرحيات يوجين أونيل، وكذلك المسرحيات التي يسيطر فيها العقل كالكوميديا الراقية من أمثال مسرحيات أوسكار وايلد ونويل كاوارد، حيث تكون المناظر الموازية للمحاور الأصلية أكثر ملاءمة لروح النص.

ولا أهمية لكون المنظر منحرفًا إلى اليمين أو اليسار. ففي رقم ١ شكل ٩-٣ نجد المنظر منحرفًا جهة اليسار مكونًا قمعًا يتجه نحو الباب في أسفل اليسار. غير أن هذه هي الحالة الوحيدة التي وُجد فيها أن لاتجاه الانحراف أهمية خاصة. ويُستثنى من ذلك طبعًا جميع الحالات التي يؤثر فيها وضع المناظر على المداخل والفتحات وطرق ترتيب الأثاث.

والانحراف بزاوية تقل عن عشر درجات يجعل المنظر يبدو كما لو كان قد أريد وضعه موازيًا، ثم انحرف وضعه خطأً. وقلما يفيد الانحراف بزاوية تزيد على خمس وعشرين درجة. أما فيما بين ١٠°، ٢٥° فلا تأثير للانحراف على فائدة المنظر أو غرضه.

(٢-٢) الحائط الضيق the short wall

كثيرًا ما يكون للمناظر المنحرفة حائط ضيق:

(١) ويمكن حذفه كليةً (كما في رقم ٥ شكل ٨-٣). وعندئذٍ يبدو المنظر كما لو كان جزءًا من حجرة واسعة.

(٢) يمكن وضع الحائط على محور المناظر (كما في شكل ٢-٧). فهذا يوحي بالواقعية، ويمدنا بركن نستطيع أن تضع فيه قطعة أثاث ضرورية يصعب تنسيقها. وفي هذه الحال، لا يصح أن يكون بالحائط باب؛ لأنه يكون غير ظاهر لبعض المتفرجين.

(٣) يمكن وضع الحائط على المحور الرأسي. وهذا هو الغالب كما يتضح من معظم مناظر هذا الكتاب. فمثل هذا الحائط يستطيع جميع النظارة رؤيته مهما كان الغرض العملي المستعمل فيه. وإذا كان بهذا الحائط باب فقد لا يتمكن بعض المتفرجين من رؤيته، ولكنهم يرون أشخاص المسرحية وهم يدخلون منه ويخرجون، فيسلمون بوجوده. ويكون الحائط الموضوع بهذه الطريقة بمثابة عنصر وسط بين محاور المناظر ومحاور المسرح.

يفضل بعض المصممين عدم التقيد بأية محاور عند وضع هذا الحائط الضيق، بل يجعلونه منحرفًا إلى وسط المسرح لكي يراه جميع المتفرجين. ومن رأيي أن هذا الإجراء يفسد الأثر المحوري للمناظر دون الحصول على أية نتيجة. وقد استعملت الحائط الضيق على المحور الرأسي في أكثر من خمسة وعشرين منظرًا، ولم يوجه إليَّ أي انتقاد من ممثل أو متفرج. وعندما يكون الحائط الضيق على ذلك المحور، يجب أن يكون الأثاث قريبًا منه على المحاور المسرحية أيضًا، سواء أكانت رأسية أم مستعرضة (انظر رقم ٢ بشكل ١٦-٣).

يراعى عند وضع أحد المناظر على التوازي، أن تكون الحوائط الجانبية منحرفة قليلًا (كما في شكل ٩-٤)، فهذا يعطي رونقًا للمنظر من ناحيتَي الصالة، ولا يتنافى وقاعدة التزام المحاور في التصميم؛ لأن الحوائط المنحرفة توحي بنظرية التلاشي، فتبدو الحوائط على المحاور، ويبدو المنظر أعمق مما هو عليه.

(٢-٣) المناطق areas

يجب تنسيق المناظر بحيث يقع كل مشهد هام في المنطقة المناسبة له. وتتضمن مسرحية «زائر بالمنزل» (شكل ٩-٣) النزاع على البيت. ولما كانت المدفأة رمزًا للبيت فإنها تتخذ أهميةً أساسية. ويكون للمشاهد «المنزلية» تأثير عظيم إذا مُثلت أسفل اليمين. وعلى ذلك يجب وضع المدفأة وقِطع الأثاث الأساسية في هذه المنطقة. ويحسن في المناظر التي لا تتضمن شيئًا من حياة «البيت» أو «الدفء» أو ما إليها، أن توضع المدفأة وقِطع الأثاث الهامة أسفل اليسار. ونلاحظ في شكل ٩-٣ أن الأثاث الشبيه بأثاث المكاتب موضوع أسفل اليسار، وأن أسفل الوسط متروك خاليًا لكي يجد الممثلون متسعًا لحركتهم خلال مشاهد الصراع.

(٢-٤) الأثاث furniture

تتحدد مناطق المسرح بطريقة وضع الأثاث، والمنطقة التي تحتوي على مجموعة من الأثاث تُسمى «منطقة الأثاث». وتحتاج أغلب المناظر إلى منطقتين من هذا النوع؛ إحداهما أعلى المسرح على أحد جانبَي المنظر، والأخرى أسفل المسرح. ونرى في رقم ٢ شكل ١٦-٣ أربع مناطق للأثاث، هي: أعلى اليمين، وأعلى الوسط، وأسفل اليمين، وأسفل اليسار.

ومناطق الأثاث التي يمكن ضمها بإعادة تنسيق الشخصيات، تزيد كثيرًا في تنوع التشكيلات. فلو جلس شخص على المقعد (ب) (رقم ٢ شكل ١٦-٣)، وآخر على الكرسي المجاور للبيانو، وثالث على الكرسي الموضوع أسفل اليسار، لأصبح وسط المسرح ويساره منطقة واحدة من مناطق الأثاث.

ومما يساعد على مرونة تنسيق الأثاث، وجود كرسي يمكن اعتباره تابعًا لإحدى منطقتين من مناطق الأثاث، تبعًا لاتجاه الشخص الجالس عليه؛ فمثلًا يمكن اعتبار الكرسي الأوسط (ج) بشكل ٩-٦ جزءًا من منطقة أسفل اليمين، ولو أدير ليواجه الجانب الأيسر لصار جزءًا من منطقة أعلى اليسار. ولو نُقل إلى أسفل اليسار لأمكن خلق منطقة أثاث أسفل اليسار.

وتبين الخطوط المنقطة برقم ١ شكل ١٦-٣ كيفية تجربة إمكانيات التشكيل في تنسيق الأثاث. ولا يوجد في هذا المنظر سوى اثني عشر زوجًا من أوضاع الجلوس. ونرى المقاعد في كثير من الأزواج متباعدة بدرجة تجعلها قليلة النفع. كما أن التشكيلات الممكنة لثلاثة أشخاص جالسين محدودة وغير مقبولة. وإذا أجرينا نفس التجربة على المنظر



شكل ١٦-٢: «زملاء الجانب الأيسر»، مسرح جامعة ييل: تصميم جين إيكارت: لاحظ كيف أتقن المصمم معالجة جميع عناصر هذا المنظر. ومن الواضح أن المسرحية ميلودراما رومانسية. وتدلنا المنحنيات والمنظر العام للتصميم على الصفة الرومانسية. كما توحي الزوايا المتضاربة بأنها ميلودراما، حتى ولو لم يكن هناك جنود ألمانيون. وتعد السلالم المختلفة والمصطبات والأبواب فرصًا للتشكيلات والحركة. كما تمكننا المستويات المختلفة من تنويع الإضاءة. ومن الواضح أن المنزل الموجود بالجانب الأيمن قد أعطى أهمية أكثر من بقية المنظر بسبب التفاصيل الإضافية التي أُسبغت عليه.

رقم ٢، ألفينا أنه بالرغم من أن لكلٍّ من المنظرين نفس الشكل وصعوبة التركيب وضخامة النفقات، فإن خطوط الاتصال أقصر في رقم ٢، وتسمح بتشكيلات كثيرة مثيرة للاهتمام. وزيادةً على ذلك، فإن المساحة الخالية للتمثيل بين الأثاث أوسع مما في رقم ١.

جرب نفس الاختبار على المنظر الموضح بشكل ٢-٧ (مع وجود كرسيي المكتب الدوارين) وفي المناظر الموضحة بالأشكال ٢-٤، ٩-٣، ٩-٤، ٩-٦.

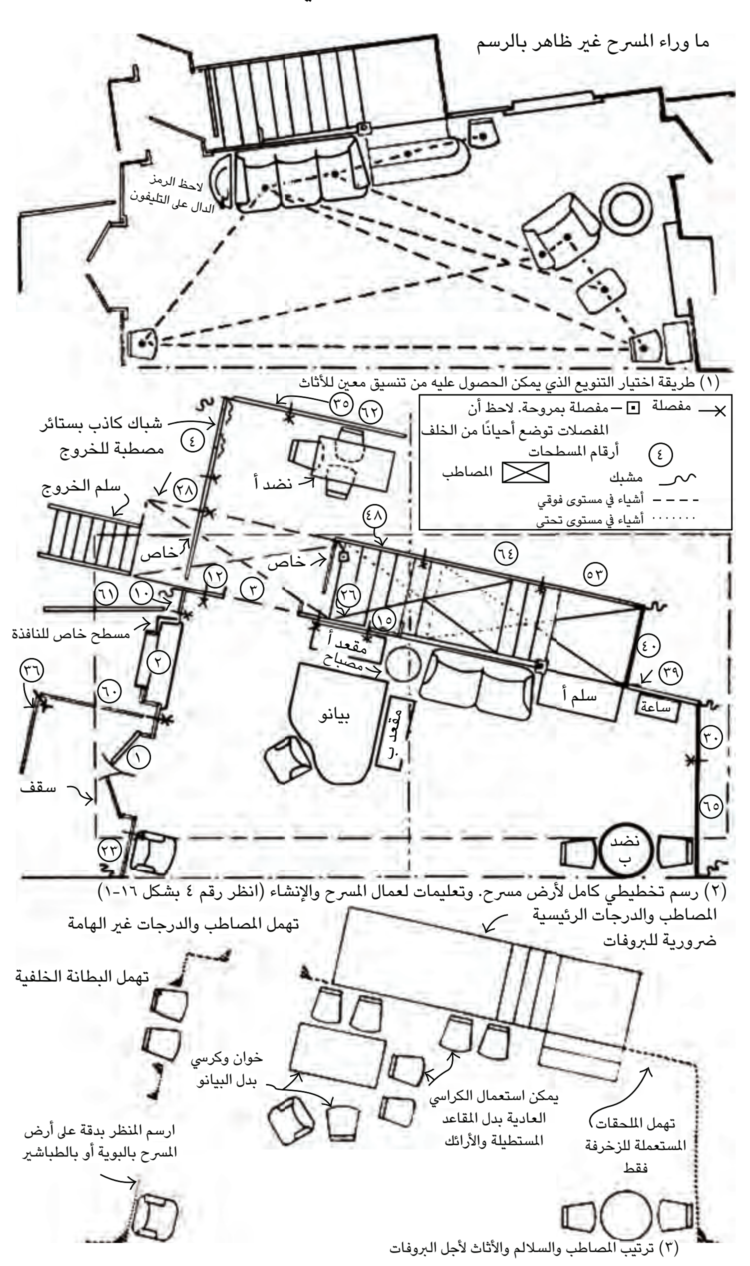
وينبغي مراعاة التشكيلات اللازمة للمشاهد الهامة عند تنسيق الأثاث. وتجدر قراءة الفصل الخاص بالتشكيلات فيما يختص بهذا الأمر، ولا سيما الفصل الذي يتناول مشاكل التشكيلات، مع دراسة الأشكال المشار إليها في ذلك الفصل.

ويستخدم المخرجون الناشئون نماذج صغيرة للأثاث، ويمثلون المسرحيات بالدمى المصنوعة من دبابيس الأطفال (الإنجليزية) من النوع ذي الرأس الكروي مع قطع جزء من أسفل الشعبتين.

ويتحاشى قدر المستطاع وضع قطع من الأثاث في الجانب السفلي من باب هام في الحائط الخلفي؛ لأنها تحجب الدخول والخروج. غير أنه من الممكن وضع المقاعد المنخفضة أسفل الأبواب التي تقع في الحوائط الجانبية، وهذه تكون مفيدة وضرورية في كثير من الأحوال. ويتحتم اجتناب وضع الكراسي بحيث تواجه أعلى المسرح. وبالطبع ليس هناك ما يمنع من وضع كرسي يواجه أعلى المسرح عند رفع الستار، إذا كان سيُنقل من موضعه قبل أن يجلس عليه أحد. ونقل قطع الأثاث من مواضعها في أثناء التمثيل ذو فائدة عظيمة للحصول على التنوع. ومع ذلك فيجب عدم نقل قطع الأثاث من مواضعها في فترات ما بين الفصول (إذا كان المنظر نفسه سيتكرر في الفصل التالي)، إلا إذا كان سبب التغيير موضحًا في النص.

وينبغي أن يكون على المسرح عدد كافٍ من المقاعد لجلوس كل شخص إلا في مشاهد المجاميع (كما في شكل ٨-٢). وقد لا يروق المخرج مثل ذلك التشكيل، ولكنه إذا احتاج إليه فيما بعد فقد يكون من العسير إضافة مقاعد أخرى بعد قطع شوط كبير في البروفات.

ويجب التفكير في الأوضاع التي تتيحها قطع الأثاث عند انتقائها؛ فمثلًا نجد أن من المستحيل استعمال الكراسي ذات المساند (الفوتيل) في الوضعين ٨، ٩ بشكل ٦-١، كما أنه لا يمكن استعمال الكراسي العادية في الأوضاع ١٢، ١٣، ١٤. وتُعتبر الكراسي ذات المساند النصفية (أي التي تصل مساندها إلى منتصف جانبَي الكرسي فقط) ذات أهمية خاصة. فالوضع رقم ١٩ لا يمكن الحصول عليه بكرسي عادي، والوضع رقم ٢٠ غير مستطاع بكرسيٍّ ذي مساند كاملة، ولكن كليهما ممكن بكرسي ذي مساند نصفية. وتمدنا الكراسي عديمة الظهر وكراسي الأقدام بعدد كبير من الأوضاع المختلفة، حيث يمكن الجلوس فوقها من أية ناحية وبأية زاوية (كما في الوضع رقم ٢٥)، كما يمكن وضع الأرجل فوقها (كما في الوضع رقم ١٨). والمناضد الصغيرة (مناضد القهوة المعروفة بالطقطوقة) بشكل ٩-٤ ذات فائدة كبرى للمسرح؛ إذ يمكن استعمالها إما نضدًا وإما مقعدًا. أما الكراسي «الهزازة» فلا تسمح بتنوع الأوضاع، ولكنها تتيح للممثل أن يوجه عباراته وهو يهتز أو وهو ساكن، في الأوقات المناسبة، كما أنها تمكنه من الانحناء إلى الأمام ليهجم أو إلى الخلف ليتقهقر. وتسمح الأرائك بأوضاع متنوعة أكثر من المقاعد الطويلة (الشيزلونج). ويمكن الحصول على تنسيق منوع للكراسي حول المناضد المستديرة والبيضية أكثر منه حول المناضد المربعة أو المستطيلة، ولكنها تفسد التأثير المحوري للمشهد. وكلما رُوعيت هذه القواعد في تصميم المنظر، استطاع المخرج والممثلون القيام بالتشكيلات في سهولة.



(١) طريقة اختيار التنويع الذي يمكن الحصول عليه من تنسيق معين للأثاث

(٢) رسم تخطيطي كامل لأرض مسرح. وتعليمات لعمال المسرح والإنشاء (انظر رقم ٤ بشكل ١٦-١)

(٣) ترتيب المصاطب والسلالم والأثاث لأجل البروفات

شكل ١٦-٣

(٢-٥) الفتحات openings

لفتحات المنظر تأثير عظيم على التشكيلات والحركة؛ لذا كان لها نفس ما للأثاث من أهمية.

(٢-٦) الأبواب doors

إذا تأملت في تصميم منظر من إنتاج برودواي، استطعت أن تكوِّن فكرةً ما عن عدد الأبواب اللازمة للمنظر. ولكنك تستطيع التأكد من عددها بحصر الأماكن التي يدخل ويخرج منها أشخاص المسرحية. ثم اعمل رسمًا تخطيطيًّا للمنزل مبينًا التوزيع المعقول للحجرات؛ لأن جغرافية المكان ضرورية جدًّا حتى في المسرحيات الخيالية.

لقد استعملت ما يقرب من سبعة أبواب أحيانًا، غير أن ما يلزم للمناظر العادية يتراوح بين اثنين وأربعة. فالعدد الكبير من الأبواب لا يُعقد المنظر فحسب، بل ويُربك المتفرجين أيضًا. وكذلك تشغل الأبواب متسعًا من الحوائط له قيمته ويحتاج إليه عادةً في أمور أخرى. ويمكن الإقلال من عدد الأبواب بعمل رواق يؤدي إلى مكان على اليسار (الباب الخارجي مثلًا)، وآخر على اليمين (كمطبخ مثلًا). ومن الممكن وضع درج (كأنه يؤدي إلى غرف النوم في الطوابق العليا)، وباب في الحائط الخلفي للرواق (يؤدي إلى دهليز).

بعد ذلك أعد قائمة بعدد مرات الدخول والخروج الهامة من كل باب. وحيث إن الدخول الدرامي يكتسب تأثيرًا أوقع إذا تم أعلى المسرح، لذلك تُعد الأبواب اللازمة لهذا الغرض في الحائط الخلفي ما أمكن. غير أنه من الصعب إنجاز الخروج الدرامي أعلى المسرح؛ ولذا يجب أن تعد له أبواب في حائط جانبي، ويفضل ما كان قريبًا من الدروع. وإذا كان أكثر مرات الدخول والخروج الهامة من باب واحد، لزم أن يكون في حائط جانبي؛ لأن الدخول الدرامي من الجانبين أسهل من الخروج الدرامي من المؤخرة.

والأبواب التي سيرى النظارة من خلالها شيئًا ما، ينبغي أن تكون في الحائط الخلفي، وهذا يتناسب مع وجود رواق كالسابق ذكره. ومن الممكن وجود هذا الرواق خلف حائط جانبي منحرف إذا كان معنى الفعل لا يتوقف على أماكن معينة.

وعند تحديد أماكن الأبواب، يجب مراعاة أنها تكون بمثابة دوافع لكثير من الحركات، وهذا يعني أنه إذا احتوى المنظر على بابين فقط، فمن الخطأ وضعهما متجاورين، أو وضعهما معًا في أعلى المسرح، أو أسفله. ونلاحظ في شكل ٩-٣ أن الباب أسفل اليسار،

والممر الواقع أعلى يمين الوسط، والباب أعلى الوسط، كلها ثابتة بسبب علاقتها بالرسم التخطيطي لأرض المسرح (يمكن رؤية الممر الموجود أعلى يمين الوسط بوضوح في شكل ٥-٣).

وتُفتح أبواب المسرح عادةً إلى الخارج، وهذا النوع أسهل تركيبًا وأقل التصاقًا في الأوقات الحرجة، ويساعد على سهولة سير التمثيل؛ لأن الممثلين قد تعودوه أكثر من غيره. ولقد أصبحت هذه الأبواب شائعة الاستعمال في المسرح حتى مع العلم بأنها غير واقعية. فأبواب الدخول العادية، سواء أكانت للمنازل أم للشقق، تُفتح دائمًا إلى الداخل، ولكن أبواب المسرح، بالرغم من هذا، تُفتح عادةً إلى الخارج. ولم يحدث أن سمعت متفرجًا ينتقد هذا النظام أو حتى يذكر أنه لاحظه. أما الأبواب التي تُفتح إلى داخل المسرح فتكون لثلاثة أسباب:

(١) إذا اقتضت المسرحية درجة كبيرة من الواقعية.

(٢) إذا كان هناك غرض خاص، كأن يختبئ ممثل وراء باب، أو إذا كان حاجبان «سيفتحان مصراعَي الباب» لدخول شخصية عظيمة، فلو دفعا الباب إلى الخارج لتعارض مع عظمة هذه الشخصية، ولقاوما دخولها بطريقة نفسانية بدلًا من الترحيب بها.

(٣) في المسرحيات البوليسية حيث يُفتح الباب إلى الداخل ومفصلاته في أسفل المسرح، لكن يظن المتفرجون عندما يرون الباب يُفتح أن أمرًا خطيرًا وشيكُ الحدوث.

والأبواب التي تُفتح إلى الخارج تكون مفصلاتها أعلى المسرح لكي تحجب من تلقاء نفسها ما وراء المسرح ولا تجعل حركة الباب نفسه لافتة للأنظار. ويمكن وضع مفصلات الباب المنخفض أسفل المسرح (كما في شكل ٨-٣) إذا كان هذا الوضع أسهل من الوجهة الآلية. وفي حالة انحراف الحائط الخلفي، تكون مفصلات أبوابه أعلى المسرح، ولكن سهولة تدفق الحركة قد تقتضي جعل المفصلات أسفل المسرح. تأمل الباب الموجود في أعلى يمين الوسط بشكل ٨-٢، ولاحظ أن الدخول أو الخروج السريع خلاله يكون أسهل إذا كانت المفصلات على الجانب الآخر، ولا سيما إذا كان سيمر منه عدة أشخاص في وقت واحد.

وتتحكم ليونة الحركة في طريقة وضع مفصلات الأبواب الموجودة بالحائط الخلفي الموازي لخط الدروع.

(٢-٧) النوافذ windows

إذا كان على النظارة أن يروا بعض التمثيل من خلال نافذة، وجب أن تكون النافذة في حائط خلفي. ولكن إذا كان التمثيل بالخيالات، كما في مسرحية «الزرنيخ والعجوز»، أمكن وضع النافذة في حائط جانبي.

وإذا كان على أحد الممثلين أن يرى شيئًا خلال النافذة ويصفه، لزم أن تكون النافذة في حائط جانبي، وإلا اضطُر الممثل إلى اتخاذ إجراءات حرفية معقدة ليتجنب الإلقاء بعبارات هامة وظهره نحو المتفرجين (كما في هـ، وبرقم ٦ شكل ١٦-١).

عند خروج شخص من نافذة فإنه يختفي بظهره. وهذا يجعل الخروج من نوافذ أعلى المسرح مقبولًا. وعلى ذلك يمكن وضع نافذة لتُستعمل في الخروج والدخول، في الحائط الخلفي أو في حائط جانبي، تبعًا لما يتناسب مع المشهد.

(٢-٨) المدفأة fireplace

المدافئ ورفوفها مصدر قيم لدوافع العبور والتشكيلات إذا كانت في حوائط جانبية أسفل المسرح. أما إذا وُضعت المدفأة في الحائط الخلفي فلن تزيد على كونها زخرفة؛ لأن الممثل الذي يذهب إليها لا بد أن يدير ظهره للمتفرجين.

(٢-٩) درجات السلم والمصاطب (البراتيكابلات) steps and platforms

يتوقف وضع سلم داخل منظر على طول السلم وعرض درجاته، ووجود سور أو عدم وجوده، كما يتوقف على انحراف المنظر. وطبيعة الإخراج ذات أهمية عظيمة في هذا الشأن؛ إذ تعقد الأمور تعقيدًا بالغًا لدرجة أنه يتعذر أن نضع أكثر من بعض ملاحظات عامة:

(١) لا قيمة تُذكر لسلم يتألف من درجة واحدة. أما السلم المكوَّن من ثلاث أو أربع درجات فيمكن وضعه في أي مكان تقريبًا؛ إذ يستطيع الممثلون الجلوس أو الوقوف عليه للحصول على تشكيلات قيمة.

(٢) السلم المكوَّن من عدة درجات ضيقة ملائم جدًّا إذا وُضع بطول الحائط الخلفي. أما إذا وُضع بطول حائط جانبي وبدايته أسفل المسرح، اضطُر الممثلون إلى إدارة ظهورهم للمتفرجين عند صعوده. وإذا كانت بدايته أعلى المسرح حجبت درجاته الممثلين عن عيون النظارة.

(٣) ترتفع درجات السلم العريضة نحو الحائط الخلفي عادةً. فإذا كان المنظر منحرفًا وصعد الممثل السلم بزاوية أمكنه أن يتحاشى الاتجاه بظهره إلى المتفرجين.

(٤) يساعد عدم انتظام السلم، ودورانه، ومصاطبه، وغير ذلك (انظر شكل ٩-٣) على روعة السُّلم نفسه، كما يفيد التشكيلات وحركة الممثلين.

(٥) كثيرًا ما تحتاج المسرحيات الواقعية إلى السور، ولكنه غير مرغوب فيه من حيث وجهة نظر المخرج؛ إذ يحدد التشكيلات التي يمكن تنسيقها على درجات السُّلم.

(٢-١٠) السُّلم ومصاطب الخروج getaway platforms and steps

إذا أدت درجات السلم إلى فتحةٍ وجب أن يكون في خارج المسرح مصطبة حتى يسير الممثل إلى الفضاء. ويوضح رقم ١ بشكل ٣-١٦ حالة نجد فيها درجة السلم ممتدة إلى مسافة تجعل المصطبة غير ضرورية، ولكن هذه حالة نادرة. وفي بعض الأحيان يبقى الممثل واقفًا على المصطبة خارج الباب وينتظر إشارة دخوله. وكثيرًا ما يكون هناك سلم نجار يؤدي إلى هذه المصطبة (كما في رقم ٢) أو درجات سلم عادي.

(٢-١١) مناظر المصاطب platform sets

يمكن للمصمم الحصول على نتائج باهرة بأن يكون منظره من عدة مصاطب (كما في شكل ٩-٥). ويوصف تصميم مثل هذا المنظر بأنه «تحديد مكان وقوف الممثلين ثم بناء المصاطب أسفلهم»، أو بمعنًى آخر اتفقْ على المناطق التي تحتاج إلى تأكيد، وارفع مستوياتها بالمصاطب. كذلك يجب مراعاة أنماط الحركة؛ إذ إنه ينبغي أن تعمل درجات السلم على تسهيل الحركة في الاتجاهات المطلوبة. وغالبًا ما تجعل الحركة في الاتجاهات غير المطلوبة عسيرة أو مستحيلة، لتوفير الدوافع الواضحة للشخصيات بعدم السير فيها.

تُستخدم المصاطب ودرجات السلم في المناظر التي من هذا النوع، عادةً، كأثاث للمسرح حيث تنسق التشكيلات الجالسة فوقها. ومن الأفضل تصميم عدد من هذه التشكيلات مقدمًا ليعمل حسابها عند تصميم المنظر.

يراعى عند وضع بعض المصاطب نظام المحاور المتعامدة، ويراعى في بعضها الآخر نظام المحاور المائلة. فإذا روعي فيها جميعًا نظام واحد من المحاور، كان المنظر على وتيرة واحدة، وإذا روعي فيها أكثر من زوجين من المحاور، كان أقرب إلى الفوضى وأصبح عديم المعنى.

ويجب أن تطابق الخطوط المحددة لحافات المصاطب الخطوط المحددة لما يحيط بها من حوائط. ولهذا السبب توضح أماكن المصاطب برسم أقطارها (كما في شكل ٩-٥)، وهذا بطبيعة الحال أمرٌ تقليدي؛ إذ لا تظهر الأقطار في المنظر نفسه.



شكل ١٦-٤: «زوج المحاربة»، المسرح القومي بهاريسبورج، بنسيلفانيا: تصميم هيننج نيلمز: كثيرًا ما تستعمل الكليات الستائر ونحوها للمناظر. ويبين هذا المنظر كيف أدى استخدام الزخارف والابتعاد عن التنسيق العادي إلى منظر جميل رغم الستائر التقليدية. وبالطبع لا بد من المحافظة على أسلوب المسرحية، وعناصر المنظر عند التصميم.

(٣) التنويع في تصميم المناظر

تميل المناظر غير المحورية إلى الاستدارة دائمًا (كما في رقم ٥ شكل ١٦-١)؛ ولذا تحتم أن يكون أثاثها موضوعًا على شكل نصف دائرة. أما المناظر المحورية فتتبع أحد الرسوم التخطيطية الثلاثة المبينة برقم ١ شكل ١٦-١.

(٣-١) مصادر التنوع providing variety

ولو أن عدد الرسوم التخطيطية الأساسية محدود، إلا أنه يمكننا الحصول على عدد محدود من الأشكال بالجمع بين بعض الوسائل المذكورة بعد:

(١) الانحراف: يختلف المنظر المنحرف إلى اليمين (كما في أ برقم ٤ شكل ١٦-١) عن المنظر المنحرف إلى اليسار (كما في ب برقم ٤)، وكذلك عن المنظر الموازي لخط الدروع. وبتغيير موضع النتوء الجانبي نحصل على عدة أشكال متنوعة (كما في ب، جـ برقم ٤). أما تغيير زاوية الانحراف فليس ذا أهمية كبرى.

(٢) التناسب: إذا كان أحد الحوائط طويلًا في منظر، وقصيرًا في منظر آخر، تغير شكل المنظر كله (قارن بين التجويف في شكل ٢-٤ الذي يشمل جميع الحائط الخلفي تقريبًا، ومثيله في شكل ٢-٧).

(٣) الجمع بين عناصر الرسوم التخطيطية: يجمع ب في رقم ٤ شكل ١٦-١ بين نتوء وتجويف. وهناك تجويف في الحائط الخلفي (د برقم ٤) غير أن درجات السلم تحجبه، وهذا يجعل التجويف يبدو كما لو كان منفصلًا عن المنظر الأصلي الذي هو من النوع البسيط. ومن الأمور الجديرة بالملاحظة أيضًا، أن به تجويفًا ضحلًا في الحائط الأيمن.

(٤) الأركان المقوسة والمائلة: هذه تقلل من وضوح تأثير نظام المحاور في المنظر (كما في ب، جـ برقم ٤ شكل ١٦-١).

(٥) الموقع والحجم والشكل للفتحات: لهذه العناصر آثار مختلفة. فالنوافذ والممرات المكشوفة توحي بالاتساع، كما تشعر الأبواب المقفلة والحوائط بضيق المكان. وأحيانًا يحذف من المنظر حائط برمته (كما في شكل ٨-٣). وللأبواب الكبيرة وزن جمالي أكثر من الصغيرة. ويجدر بنا أن نلاحظ أن لهيئة قمة الباب أثرًا في المنظر. فانظر مثلًا د برقم ٤ شكل ١٦-١، وتأمل كيف يبدو المنظر لو كانت قمم الأبواب مستديرة أو غوطية أو مستطيلة كالأبواب الموضحة بالمناظر الأخرى.

(٦) السلالم والمصاطب: لهذه تأثير في المنظر من حيث إنها تضيف إليه بعدًا ثالثًا كما أنها تكسبه تعقيدًا. تأمل ج برقم ٤ شكل ١٦-١، وتصور كيف يكون المنظر رتيبًا إذا حذفنا منه السور والمصاطب.

(٧) الزخارف: إذا تماثل منظران في التركيب، أمكن إحداث اختلاف بين مظهريهما بالألوان وزخرفة الحوائط. والحقيقة أن بعض الفرق المسرحية تملك منظرًا واحدًا تعيد طلاءه في كل مسرحية. كما أن هناك عوامل أخرى تؤثر في شكل المنظر، كهيئة الأبواب والستائر والصور والأزهار وغير ذلك.

(٨) الأثاث: إن كمية الأثاث وطرازه وتنسيقه لمن العوامل القوية التأثير في تنويع شكل المنظر. فيكاد رقما ١، ٢ بشكل ١٦-٣ يكونان متشابهين في التركيب، إلا أن رقم ٢

قد استُعمل في دراما قاتمة بينما استُعمل رقم ١ في كوميديا خفيفة. حقيقةً، سببت الزخارف والألوان بعض الاختلاف، ولكن الأثاث كان العنصر الأساسي في اختلاف الروح بين المنظرين.

(٩) السقوف: شكل السقف عامل من عوامل تنوع هيئة المنظر، ويلاحظ ذلك بوضوح في السقوف المائلة والسقوف ذات البراقع، غير أنه إذا كان بالصالة «بلكون» تعذر على نصف النظارة رؤية السقف.

(٤) الاعتبارات الحرفية

كثيرًا ما يظن الناشئون أن تصميم المناظر مجرد صور على الورق. وقد حدث ذات مرة أن قدَّم لي رسام محترف «تصميمًا لمنظر» عبارة عن رسم لأربعة رجال جالسين حول مائدة دون أن يكون هناك منظر خلفي. وعلى ذلك لم يكن في هذا الرسم أية تعليمات للعمال توضح لهم كيفية تركيب أو طلاء أو إضاءة المنظر. ولكن ما يجب أن يوضحه تصميم المنظر، هو كيفية استخدام المواد الحقيقية — كالأخشاب والخيش وطلاءات المناظر — التي سيتولى العمال قطعها ولصقها وطلاءها وتركيبها على المسرح، والتي سيضع لها الكهربيون الأنوار اللازمة. كما يجب على المصمم أن يعرف أي أجزاء المنظر سيكون «عمليًّا»؛ أي يمكن استعماله فيما وضع له. فمثلًا، يُشترط في النافذة العملية إمكان فتحها وإقفالها، والصخرة العملية يستطيع الممثلون الوقوف فوقها. أما المناظر «غير العملية» فمن السهل صنعها، ولا يجد المصمم فيها صعوبة. ومع ذلك فلا بد من بنائها وتحديد موضعها وإضاءتها والمصمم الذي ينسى هذه القواعد يخلق لغيره متاعب، وفشلًا لنفسه.

وهذا يعني أنه عند صنع المنظر، يجب أن يراعي المصمم دائمًا طريقة تركيب المناظر، واستعمالها، وإضاءتها. كما ينبغي أن تراعى تكاليف كل قطعة، وسهولة أو صعوبة صنعها، بالنسبة للتأثير الذي يأمل في خلقه. وقلَّما يلم الهواة بهذه المعلومات، وعلى ذلك يجب أن يكون المصمم دائم الاتصال بالمخرج ومدير التنفيذ.

(٤-١) الرسوم والمواصفات drawings and specifications

يجب أن يعطي المصمم عمال المسرح الذين سيقومون بتنفيذ المنظر رسمًا تخطيطيًّا له (كالموضح برقم ٢ شكل ١٦-٣)، ورسمًا توضيحيًّا كالمبين بالأشكال (من ٥-٢-٥-٥)،

وأية رسوم أخرى تساعدهم على فهم تركيب المنظر. فإذا كان التركيب بسيطًا، اكتفى برسم كروكي.

وعند تصميم منظر لجماعات الهواة، تذكر المواصفات كاملة، كنوع الخشب ودرجة لون الطلاء وغير ذلك. وإذا كانت هناك مواصفات خاصة وجب كتابتها على الرسم نفسه بجانب البنود الخاصة بها.

(٤-٢) مبادئ بناء المناظر principles of scene construction

يُبنى البيت الحقيقي قطعة واحدة، وتكون أجزاؤه المنفصلة، كالنوافذ والأبواب، سهلة الحركة. ولكن المناظر المسرحية على عكس ذلك، فهي تتألف من وحدات منفصلة، وهذه بدورها تتألف من قطع صغيرة تلصق ببعضها مؤقتًا. فحوائط المنظر المبين برقم ٢ شكل ١٦-٣ تتكون من خمس مجموعات من المسطحات (أو البانوهات) تتصل ببعضها بمفصلات. ويطلق على مجموعة المسطحات اسم «كتب books». وتتكون كل مجموعة كتب من ١٧ مسطحًا (١٥ مسطحًا مرقمًا ومسطحين خاصين). كما أن هناك ثمانية مسطحات خلف المنظر الأمامي مرتبة في ثلاثة كتب، ومسطحًا منفصلًا، وتُسمى هذه «البطانة». فالمسطح رقم «٦١» عبارة عن «بطانة توضع خلف نافذة»، وقد يُطلق عليه اسم «بطانة خارجية». والمسطحان «٣٦، ٦٠» يوضعان «خلف باب»، ويطلق عليهما اسم «بطانة داخلية». وتتكون الخمسة المسطحات الباقية ظهرًا لباب. ويشمل المنظر أيضًا: (١) إطار باب، وبابين (وقد نعتبر هذا الإطار مجرد سمك للباب). (٢) قطعتين لتجويف النافذة، ومسطحًا خاصًّا للنافذة، وإطارًا للنافذة، وقاعدة لها. (٣) سمكًا لفتحة المرور أعلى يمين الوسط. (٤) ثلاث مصاطب وثلاث مجموعات من الدرجات، وسلَّمًا للخروج، و«مسطح تغطية» (يحجب الدرجات والمصاطب، وبه سور). (٥) سقفًا.

ويتكون المنظر الخارجي (كالموضح بشكل ٥-٥) من درجات ومصاطب وستار خلفي عبارة عن ثوب عريض من الخيش المطلي بالبوية، يتدلى أعلى المسرح بالنسبة لبقية المنظر، وبراقع borders عبارة عن شرائح من الخيش المطلي تتدلى من فوق المسرح لتمثل أوراق الأشجار ونحوها، وجذوع أشجار، ومبتورات (أو أرماتورات) cutouts، وهي مسطحات متعرجة الحافة كما يتكون من مبتورات أفقية تمثل الأجسام البعيدة كالجبال وما إليها، وتُعرَف بالصفوف الأرضية. وتُسمى المبتورات الرأسية التي تغطي ما خلف جوانب المسرح «أجنحة wings»، ويمثل بعضها الأشجار، وتُعرَف في هذه الحالة

باسم «أجنحة الغابة». وجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن نتبين الفرق بين كلمة «جناح» التي تعني جزءًا من المنظر نفسه، وتلك التي تعني المنطقة التي توجد في كلٍّ من جانبَي المسرح. فأجنحة المنظر تغطي الجناحين وتمنع الجمهور من مشاهدة المسرح. وليس للمبتورة التي تقام بمفردها في منتصف المسرح اسم خاص.

ويحتوي شكل ٥-٤ على نوعين آخرين من وحدات المناظر؛ أحدهما «المصطبة المائلة ramp»، والآخر هو «الستار المفرغ leg drop»، وهو عبارة عن ستارة نُزِع وسطها ليمكن استعمالها كبرقع وجناحين في آنٍ واحد. ولمعظم الستائر التي من هذا النوع ساقان، ولكن لا حاجة إلى الساق اليسرى في شكل ٥-٤؛ إذ سيحجبها المنزل. ومن وحدات المناظر الأخرى «حصيرة الخضرة»، وهي حصيرة من قش الرافيا تمثل الحشائش. ولما كانت غالية الثمن، فهي تؤجر عادةً أو تُقترض من بائعي الأزهار ومهندسي المعارض ومن إليهم.

والمسطح المذكور برقم ١ شكل ١٧-١ هو الوحدة الأساسية في ذلك المنظر، ويعد نموذجًا لمسطحات أغلب المناظر، ويتكون من قطعة من الخيش مشدود فوق إطار خشبي. ويقتصر استعمال هذه الطريقة في المسطحات المستوية فقط، أو الأجسام المكونة من مستويات. وعلى العموم فإن كل مصمم يعلم تمامًا أنه من السهل بناء أي جسم مكون من مستويات، أما السطوح المنحنية والمقوسة فصعبة البناء.

(٤-٣) الوحدات النموذجية standards

تُبنى معظم مناظر الهواة من وحدات جاهزة يمكن تركيبها وإعادة طلائها لتلائم المسرحيات المختلفة، مع إضافة قطعة أو قطعتين لإضفاء طابع خاص. ولما كانت هذه القطع الجاهزة ستتمشى مع بعضها، فيجب أن تكون من مقاسات معيرية، أي تبعًا لوحدة متعارف عليها. وقد يكون هذا القياس النموذجي عائقًا للمصمم، ولكنه عندما يستعمله عمليًّا، يجده مريحًا جدًّا ومساعدًا له على سهولة التركيب.

(٤-٤) المسطحات flats

تكون جميع المسطحات عادةً بارتفاع واحد، ولو أن بعض المسارح يستعمل مسطحات من ارتفاعين مختلفين: القصيرة للمناظر العادية، والطويلة للمناظر الخاصة. وقد اتفق على جعل الارتفاع الموحد ١٢ قدمًا. ولكن إذا كان هناك بلكون في صالة النظارة أصبح

من الضروري زيادة الارتفاع إلى ١٤ قدمًا. أما المسارح ذات السقف المنخفض فتستعمل مسطحات ارتفاعها إحدى عشرة قدمًا أو أقل.

(٤-٥) عرض المسطحات flats width should not be standardized

يوحد البعض عرض المسطحات (فجعلها قدمًا وقدمين وثلاثًا وهكذا). ولكن هذا التحديد لا يفسح المجال أمام المصمم ولا يمكنه من بناء حائط طوله ثماني أقدام وسبع بوصات مثلًا. والطريقة المثلى هي أن تكون المسطحات كما في القائمة المذكورة بعدُ (صفحة ٢٩٦-٢٩٧)؛ إذ يمكن تنسيقها لتناسب أية مسرحية. وليس من الضروري أن تتقيد بهذه القائمة، ولكن يمكنك اتباع مبدأ عمل مسطح يزيد عن سابقه بوصتين أو ثلاثًا، مبتدئًا من قدم واحدة إلى خمس أقدام وتسع بوصات. وإذا احتاج المنظر إلى مسطح أقل من قدم، فاستعمل لوحًا خشبيًّا. وأقصى حد للمسطحات هو خمس أقدام وتسع بوصات؛ لأن هذا الحد أقصى ما يمكن تغطيته بخيش عرضه ٧٢ بوصة (مع مراعاة الانكماش). وهو كذلك أقصى عرض يستطيع عامل المسرح أن يحمله وينقله بسهولة. ولا ضرورة لمسطحات خاصة بالنوافذ والمدافئ؛ إذ يمكن استخدام المسطحات ذات فتحات الأبواب في هذا الغرض مع سد جزء من الفتحة (كما في رقم ٥ شكل ١٧-١).

ويراعى ترقيم كل سطح لمعرفة مكانه، كما يجب أن يُكتب عليه مقاسه. وإذا لم يتكون المنظر من مسطحات موحدة الارتفاع، بل كان منظرًا خاصًّا في إخراج معين، فيحسن إهمال ترقيم المسطحات، والاكتفاء بترقيم الكتب وحدها (كما في شكل ٢-٧). ويجب أن يبدأ الترقيم من أسفل اليسار، ويستمر حتى أعلى اليمين؛ لكي تظهر المسطحات في ترتيب منتظم لمن ينظر إليها من الخلف. أما مسطحات البطانة فترقم بحروف بدلًا من الأرقام؛ ليمكن تمييزها عن مسطحات المنظر الأصلي.

مسطحات الأبواب

الرقم		بوصة	قدم		بوصة	قدم		بوصة	قدم	
١	عرض	٩″	٥′	بفتحة	٤″	٤′	×	٦″	٩′	في الوسط.
٢	عرض	٩″	٥′	بفتحة	٤″	٤′	×	٦″	٩′	في الوسط.
٣	عرض	٩″	٥′	بفتحة	٤″	٤′	×	٦″	٩′	في الوسط.

الرقم		بوصة	قدم		بوصة	قدم		بوصة	قدم	
٤	عرض	٩″	٥′	بفتحة		٣′	×		٧′	في الوسط.
٥	عرض	٩″	٥′	بفتحة		٣′	×		٧′	على مسافة قدم من يمين المسطح.
٦	عرض	٩″	٥′	بفتحة		٣′	×		٧′	على مسافة قدم من يسار المسطح.
٧	عرض		٤′	بفتحة		٣′	×		٧′	في الوسط.

المسطحات العادية

الرقم	العرض		الرقم	العرض		الرقم	العرض	
	بوصة	قدم		بوصة	قدم		بوصة	قدم
١٠	–	١′	٢٣	٣″	٢′	٣٦	٦″	٣′
١١	١″	١′	٢٥	٥″	٢′	٣٩	٩″	٣′
١٢	٢″	١′	٢٦	٦″	٢′	٤٠	–	٤′
١٣	٣″	١′	٢٨	٨″	٢′	٤٣	٣″	٤′
١٥	٥″	١′	٢٩	١١″	٢′	٤٨	٨″	٤′
١٨	٨″	١′	٣٠	–	٣′	٥٠	–	٥′
١٩	٩″	١′	٣٢	٢″	٣′	٥١	١″	٥′
٢٠	–	٢′	٣٤	٢″	٣′	٥٣	٣″	٥′
٢١	–	٢′	٣٥	٥″	٣′	٥٧	٧″	٥′

وكذلك ستة أو عشرة مسطحات عرض ٩″ ٥′ مرقمة ٦٠، ٦١ … إلخ.

(٤-٦) الأبواب doors

تكون فتحة الباب المفرد بعرض ٨″ و٢′ وارتفاع ٨″ و٦′، وإذا كان الباب مركبًا إلى ظهر الإطار، كان عرضه ١ / ٢ ٩″ و٢′ وارتفاعه ٨″ و٦′. وإذا كان سيفتح تجاه المسرح كان عرضه ٣ / ٤ ٧″ و٢′ وارتفاعه ١ / ٤ ٧″ و٦′. أما فتحات الأبواب ذات المصراعين فتكون ٤′ عرضًا، ٨″ و٦′ طولًا على أن يكون عرض كل مصراع ٣ / ٤″ و٢′ وارتفاعه ٨″ و٦′.

(٤-٧) درجات السلم steps

المقاييس الموحدة لدرجات السلم هي ٧″ للارتفاع، ١٠″ لعمق الدرجة. وبهذين تحصل على درجة سلم مناسبة. غير أنك تحتاج على المسرح عادةً إلى أقصى ارتفاع مع أقل حيز ممكن.

(٤-٨) المصاطب platforms

يجب أن يكون لديك مصطبتان مقاس ١٠′ × ٤′، واثنتان مقاس ٧′ × ٥′، وواحدة مقاس ٧′ × ٢′، واثنتان بطول ٧′، بحيث يكون وضعهما متجاورتين لتكونا مستطيلًا مقاسه ٧′ × ٥′ وتكون إحداهما مسلوبة من ٤′ جهة اليمين إلى ١′ جهة اليسار والأخرى مسلوبة بنفس المقاس ولكن بعكس الاتجاه الأول.

ويمكنك أن تجعل هذه المصاطب بأي ارتفاع تريد، بأن تصنع لكل مصطبة مجموعةً من الأرجل تقل بوصة واحدة عن الارتفاع المطلوب. ويمكن تنسيق هذه المصاطب في عدة أشكال. وإذا صنعت مصطبة خاصة أو مصطبتين خاصتين أمكن تنسيقها في أشكال لا نهاية لها (انظر شكل ٩-٥، ولاحظ أن بعض المصاطب راكب فوق الآخر).

(٥) خطوط مستوى النظر

يجب أن يعرف المصمم أي أجزاء منظره سيراه جميع المتفرجين وأيهما سيكون محتجبًا. ويستطيع ذلك برسم «خطوط مستوى النظر».

(٥-١) خطوط مستوى النظر الأفقية horizontal sightlines

تبدأ بالخطوط الأفقية لمستوى النظر (كما في رقم ٣ شكل ١٦-١). ضع ورقًا شفافًا فوق الرسم التخطيطي لأرض المسرح في المنظر المراد تصميمه، ثم بين عليه مواقع كراسي الصف الأول من الجانبين «ب، ف»، وصل خطوطًا من «ف» تمس كل جزء من المنظر قد يحجب شيئًا عن المتفرج الجالس عند «ف» (كما في الشكل).

وتوضح الخطوط الممتدة إلى الجانب القريب من المنظر أجزاء المسرح التي قد نرغب في ظهورها، والتي ستحجب عن بعض النظارة. ومن الواضح أنه لا ينبغي تقديم أفعال هامة في هذه الأماكن. وفي رقم ٣ بنفس الشكل يعترض البئر رؤية منطقة أعلى اليمين التي تصبح عندئذٍ عديمة النفع. ومن جهة أخرى يدلنا الخط «ك» على أن كل متفرج يستطيع رؤية الدمية.

والخطوط «ج، ط، ي، هـ، أ» الممتدة إلى الجانب البعيد للمنظر، تبين أجزاءً قد نرغب في حجبها في حين يستطيع بعض المتفرجين رؤيتها. وفي مقدور المتفرج الجالس في نقطة «ف» برقم ٣، أن يرى الحائط الخلفي للمسرح ما بين النقطتين ج، ط في الستار الخلفي. وهذا يدل على وجوب مد الستار الخلفي إلى مسافة أبعد خارج يسار المسرح.

كما يبين الخط «ط»، في نفس الوقت، أن الصف الأرضي طويل أكثر من اللازم (انظر د بالشكل). ويدلنا الخط الممتد إلى ركن المسرح عند «ي» أنه يمكن رؤية بعض أجزاء البطانة الخلفية «ط». وإذا استطاع عدد كبير من النظارة رؤية هذا فيمكن تقريب البيت إلى الأمام قليلًا. ولكن قد يفضل المصمم في هذه الحالة طلاء البطانة لتمثل واجهة البيت من الخارج ويبين الخط الواصل إلى الحافة السفلى للباب «و» إلى أي مسافة يجب إبعاد البطانة الخلفية عند «هـ». ويدلنا الخط المار بجانب الدرع «ج» على أن البيت يمتد إلى مسافة خارج المسرح تكفي لتغطية ما وراءه.

وقد ظُلِّل الشكل لبيان أجزاء المسرح التي يمكن رؤيتها من النقطة «ف». وليس هذا التظليل ضروريًّا عند مد خطوط مستوى النظر لمنظر حقيقي.

وكذلك تمد خطوط كهذه من النقطة «ب». والخطوط الهامة في هذا المنظر بالذات هي الواصلة إلى الستار المفرغ «م» والجناح «ن» والدرع «س». وهذه تدلنا على وجوب تغطية الجناحين «ع، ن»، وأن الستار المفرغ يجب أن يمتد إلى خارج المسرح.

(٥-٢) خطوط مستوى النظر الرأسية vertical sightlines

ويوضح رقم ٢ بشكل ١٦-١ طريقة مد خطوط مستوى النظر الرأسية. ولا يهمنا من هذه سوى ما امتد إلى الصف الأول. ومع ذلك ففي مشاهد «البلكون» ونحوها، التي تحتم رؤية قمة المنظر، تمد خطوط من الصف الخلفي للصالة والصف الخلفي للبلكون إن وُجد.

ونحتاج في الخطوط الرأسية لمستوى النظر إلى نوع من أشعة توضح الأجزاء الهامة في كلٍّ من جانبَي المنظر. وهذا أسهل نسبيًّا في رقم ٢، ولكنه أكثر تعقيدًا في منظر كالموضح برقم ٤ (د). ويدل رقم ٢ على أن الستار المفرغ «هـ» يحجب قمة الستار الخلفي «ج»، وأن الحائل «د» يحجب قمة الستار المفرغ. كذلك يتحتم حجب كل أجهزة الإضاءة. كما يجب أن يكون جناح الغاب «ب» بارتفاع ١٤′ على الأقل، وارتفاع البيت ٥″ و١٦′، ولكن المصمم قد يقترح أن يكون ارتفاع البيت أقل من هذا، بإعطائه قمةً مبتورة ويعلق برقعًا يمثل أوراق أشجار خلف البيت ليمد المنظر بالتغطية اللازمة.

الفصل السابع عشر

المناظر

المناظر عمل يناسب الهواة لسهولة تنفيذها وتركيبها.

(١) المعدات

مما يزيد في سرعة إنجاز العمل ومتعته وجود كثير من الأدوات والآلات الجيدة، وليست الأدوات اللازمة بغالية الثمن ولو أنها يجب أن تكون من النوع المتين لتقاوم العمل المستمر. وإذا طُليت مقابض أدوات المسرح بلون خاص، كالأحمر مثلًا، فإنها لا تُفقد بالخطأ.

(١-١) أدوات النجارة carpenter's tools

أية مجموعة من أدوات النجارة تكفي لبناء المناظر إذا أضيفت إليها قطعة خاصة أو قطعتان خاصتان. وأهم ما يلزم منها هو:

(١) قطع حديد لصد أطراف المسامير سُمك ١ / ٨″ مثنية على شكل زوايا قائمة. ويمكن لأي سمكري محلي إعدادها خصوصًا.

(٢) مجموعة من الفراجين (الفرش) للجير والبوية والغراء، مستديرة ومبططة.

(٣) مقياس «متر» من النوع القابل للطي، وشريط صلب للقياس طوله ٥٠ قدمًا.

(٤) منشار عادي، وسراق عادي، وسراق ظهر، وسراق تفريغ، وسراق (فتحة المفتاح).

(٥) «شاكوش» عادي، و«قادوم»، وآلة شبك بالدبابيس من نوع جيد يتحمل كثرة العمل.

(٦) زاوية حديد، ويحسن أن تكون بأرقام بيضاء، وصندوق للقطع بزوايا ٤٥°، ٦٠°، ٣٠°، وزاوية متغيرة تعطي الزوايا ٩٠°، ٤٥°، ٦٠°، ٣٠°.

(٧) مثقاب (ملف) مع عدد من «البنط» المختلفة الأشكال والأحجام، ومثقاب آلي، ومثقاب «سنسافيليا».

(٨) مفكات بأيد مدى متينة، من مقاسات مختلفة.

(٩) سكين للخيش، وسكين طول ١٠″.

(١٠) كماشات وزرديات ومفاتيح إنجليزي ومفاتيح صواميل مختلفة.

(١١) ملزم (منجلة) نجار، وآخر للسمكري يصلح للأنابيب (المواسير)، على أن يكون أحد جوانبه على هيئة سندان.

(١٢) مثقب (سمبك).

(١٣) مبارد مبططة ومثلثة ونصف دائرة وذيل الفأر وخشَّابي مختلفة المقاسات.

(١٤) مقص سمكري.

(١٥) أزاميل مبططة ومقوسة، وأجنة، وعتلة.

(١٦) ميزان تسوية (ميزان مياه)، وخيط مطمار.

(١٧) مسحج (فارة) كبير وآخر متوسط وثالث صغير.

(١٨) إبر منجد، ووعاء للغراء.

(١-٢) أدوات النقاش painter's equipment

(١) مجموعة فراجين (فرش) من كل نوع من الأنواع الثلاثة المبينة بشكل ١٧-٣.

(٢) دلاء (جرادل) لعمل محلول الغراء ومزج الألوان، ويلزم أن يكون لكل لون دلوٌ خاص.

(٣) موقد بترول متين، أو موقد بوتاجاز بلهبين أو ثلاثة.

(٤) حوض موصل إلى المجاري وعليه حنفية للماء.

(٥) سلم مزدوج، واثنان مفردان و«سقالة».

(٦) دوبارة وسيقان خشبية لتحريك البويات وسكين معجون ولفة حبل رفيع.

(٧) آلة رش بوية الزيت (غدارة) للمناظر المستديمة وبعض الأغراض الخاصة.

(٢) المواد

من الضروري للقائم بالأعمال المسرحية أن يكون ملمًّا بجميع أنواع المواد المستخدمة في عمل المناظر، وبالأماكن التي يمكن الحصول عليها منها.

(٢-١) الأخشاب lumber

يمكن صنع درجات السلم والمصاطب من أي نوع من الأخشاب القوية المستقيمة، وأصلحها خشب الصنوبر الأبيض لأنه أخف وزنًا. ومع ذلك فأخشاب الصنوبر الأحمر والأصفر، والشربين جيدة أيضًا، أما الأخشاب اللازمة لعمل المناظر فلا يُشترط فيها أن تكون قوية ومستقيمة فحسب، بل وخفيفة أيضًا، ولا تنفلق أو تتشقق بسهولة. ويؤسفنا أن الخشب المستوفي لكل هذه الشروط هو الصنوبر الأبيض أو معادله البرازيلي المعروف باسم صنوبر بورونو. وكلا هذين النوعين نادر غالي الثمن، ولا يمكن أن يحل محلهما أي خشب آخر. وعلى أي حال، فإذا لزم الأمر استعمال خشب آخر بدلًا منهما، فهاك ترتيب الأخشاب الأخرى حسب صلاحيتها: (١) خشب السرو. (٢) الصنوبر الإنجليزي. (٣) الصنوبر الأحمر. (٤) الصنوبر الثقيل.

تباع الأخشاب بالقدم اللوحي؛ أي ١٢″ × ١٢″ × ١″ (″ علامة البوصة، ′ علامة القدم)، ويُحسب هذا القدم اللوحي من الحجم الإجمالي للوح الخشن. أما الحجم الصافي أو «المسموح» فأقل من هذا دائمًا. وتختلف الأحجام الصافية كثيرًا فلا تتفق ومقاساتك؛ ولذا يجب أن تقنع بالوحدات المتفق عليها الموجودة لدى التاجر الذي تشتري منه. والمقاسات الآتية مناسبة للعمل:

لدرجات السلم والمصاطب		لغيرها من أغراض المناظر	
المقاس الاسمي	المقاس الصافي	المقاس الاسمي	المقاس الصافي
١″ × ٦″	٢/٤″ × ٥ ٥/٨″	١″ × ٢″	٣/٤″ × ١ ٥/٨″
١″ × ١٠″	٣/٤″ × ٩ ٥/٨″	١″ × ٣″	٣/٤″ × ٢ ٥/٨″
١″ × ١٢″	٣/٤″ × ١١ ٥/٨″	١″ × ٤″	٣/٤″ × ٣ ٥/٨″

لدرجات السلم والمصاطب		لغيرها من أغراض المناظر	
٢″ × ٤″	١ ٥/٨″ × ٣ ٥/٨″	١″ × ٦″	٣/٤″ × ٥ ٥/٨″
تباع جميع المقاس في أطوال		١ ١/٤″ × ٣″	١″ × ٢ ٥/٨″
١٢″، ١٤″، ١٦″		قطع البغدادلي	٥/١٦″ × ١ ٣/٨″

تختلف مقاسات ألواح الخشب باختلاف الأمكنة. والمقاسات المتوسطة تناسب كل غرض ما عدا ١″ × ٢″، ١″ × ٣″. وتُشترى هذه في صورة «ألواح عادية» أو «فضلات الألواح». وكثيرًا ما يوجد في بعض هذه الألواح عقد (بزوز)، أو يكون بعضها مقوسًا، فلا يستعمل منها سوى الأجزاء «السليمة المستقيمة». وإنك لتوفر ٢٥٪ من ثمن الأخشاب إذا اشتريت الأخشاب سليمة تمامًا.

(٢-٢) ألواح المناظر profile board

تصنع المناظر المتعرجة الحافات والمبتورتها (كما في رقم ١٠ شكل ١٧-٢) من «ألواح المناظر». وهذه ألواح من خشب «الأبلكاج» سُمك ٧ / ٣٢″ أو ١ / ٤″، المصنوع من الصنوبر الأبيض أو من خشب البأس. وخشب «الأبلكاج» العادي ثقيل جدًّا لعمل المناظر. وفي معظم الأغراض، يمكن الاستعاضة عنه بألواح «الورق المقوَّى» المخصص للحوائط؛ وبذا يُقتصد في النفقات. وأرخص من هذا أيضًا «الورق المغضن» المستعمل في صناعة العلب، وله ميزة سهولة القطع بسكين، ولكنه هش جدًّا لعمل المناظر التي تُنقل كثيرًا.

(٢-٣) الوصلات profile blocks

تُصنع الوصلات من ألواح المناظر، وتُستخدم في ربط المسطحات ووصلها (شكل ١٧-١). وهي نوعان: (١) الزوايا، وهي مثلثات قائمة الزاوية متساوية الساقين طول كلٍّ من ساقَيها ١٠″. (٢) شبه المنحرف المتساوي الساقين، وارتفاعه ٨″، وقاعدتاه المتوازيتان ٤″ × ٣″. وإذا احتاج الأمر إلى وصلات أصغر من هذه، عملت من المقاسات الموجودة.

وهذه الوصلات «مشطوفة» من أحد جوانبها، ويجب أن تُدهَن بطبقتين من الطلاء المقاوم للرطوبة قبل استعمالها؛ وبذا يمكن مضاعفة مدة استعمالها واستعمال المنظر الموضوعة فيه.

(٢-٤) الكرانيش molding

لا يستطيع النظارة، من أماكنهم، رؤية الفروق البسيطة في الكرانيش؛ ولذا يُستعمل نوع واحد منها يفي بـ «جميع» الأغراض. والطراز رقم ٥ شكل ١٧-٢ نموذجي. ولا يوجد جاهزًا لدى التجار؛ ولذا يوصى بصنعه خصوصًا. ورغم هذا فإنه اقتصادي؛ إذ يمكن إعادة استعمال قطعه عدة مرات.

(٢-٥) الخيش والأقمشة وما إليها canvas, etc.

يتوقف اختيارك هذه الأصناف على الغرض الذي ستستعمل فيه مناظرك. وقد رأيت كثيرًا من الأستار الخلفية الرائعة مصنوعة من ورق مانيلا، بيد أنها لم تصلح إلا لبضع حفلات، في حين أن المناظر المرسومة على الخيش أو التيل، يمكن ترقيعها وإعادة رسمها لعشرات من المسرحيات.

(٢-٦) الخيش canvas

أصلح شيء لتغطية المسطحات هو «الخيش التيل» وزن ٨ أوقيات، أو القماش الدوك (قماش أشرعة السفن) عرض ٧٢″. وتُنتج مصانع جون بويل وشركاه بشارع دوان رقم ١١٢ في نيويورك نوعًا رائعًا من المنسوج يُعرَف باسم «فلتدوكس feltdux». وتتكلف الياردة من الموسلين أقل من الفلتدوكس، ولكنه أقل متانة ويبدي صعوبة في العمل؛ وبذا يتكلف ثمنًا أغلى في الاستعمال الطويل.

(٢-٧) الحشو padding

أرخص مادة لحشو قمم المصاطب هي «قطن التنجيد». ويثبت في موضعه بخيش وزن ثماني أوقيات ومسامير رأس عريض تنفذ من قطع من الورق المقوَّى مربعة الشكل.

وهناك أنواع أخرى من منسوجات الحشو مصنوعة من الجوت والشعر، وهي أكثر متانة ولكنها أغلى ثمنًا.

(٢-٨) الشاش gauze

تُصنع الخلفيات الشفافة من الشاش، وتُستعمل في أغراض خاصة، وهناك نوعان من الشاش يُسمَّيان «بوبينيت» bobbinet و«سكريم» scrim، عرض ٣٠ قدمًا. ونسيجهما سداسي الفتحات يختلف تمامًا عن نسيج النوع المسمى «شاش المسارح».

(٢-٩) السلك wire

تشكل الأشجار والصخور ونحوها بشبك من السلك ذي فتحات ٢″. ولا يُستعمل زجاج النوافذ عادةً، وإنما يستعاض عنه بشبك من السلك ذي الفتحات رقم ١٤.

(٢-١٠) أدوات البناء الحديدية builder's hardware

يجب الاحتفاظ بالأدوات الآتية:

الصنف	المقاس	ملاحظات
مسامير ب «رأس عريض» clout nails	١ / ٢ ١″ أو ١ / ٤ ١″	تُستعمل لتثبيت وصلات المناظر. «ولا يصلح لهذا الغرض أي نوع آخر من المسامير». ويجب أن يكون المسمار أطول من مجموع سُمكَي الوصلة وخشب المنظر بمقدار ١ / ٤″. فإذا كان سُمك الوصلة ١ / ٤″ وسمك الخشب ٣ / ٤″، لزم أن يكون طول المسمار ١ / ٤ ١″.
مسامير عادية common nails مسامير تشطيب finishing nails	٤، ٦، ٨ بنس	٤ بنس = ١ / ٢ ١″، ٦ بنس = ٢″،

الصنف	المقاس	ملاحظات
		٨ بنس = ١ / ٢ ٢″.
مسامير شيشة tacks	٨ – أونس	لا تستعمل إلا مسامير الشيشة المقطوعة من ألواح الحديد، دون المصنوعة من السلك.
مسامير برمة screws	٧ / ٨″ × ٩	لامعة مسطحة الرأس. ومقاس ٩ قطره ٣ / ١٦″ وتناسب أغلب أعمال المسرح.
	١ / ٢ ١″ × ٩	
مسامير قلاووظ bolts	٣ / ١٦″ × ٢″	برأس مسطح وصامولة ووردة.
	٣ / ٨″ × ١″	مسامير العربات، بوردات وصامولات مجنحة.
	٣ / ٨″ × ٦″	
مفصلات hinges	٢″ × ٣ / ٨ ٤″	بمحور صلب وقابلة للثني إلى الخلف.
	٦″ ثقيلة	بجانب طويل
شنابر للتصليحات mending plates	٣ / ٤″ × ٣″	تُستعمل في عمل الوصلات.
زوايا حديد corner plates	٣ / ٤″ × ١ / ٢ ٣″	
زوايا صاج corner irons	٣ / ٤″ × ٣″	
كبسولات حلقة screw eyes	رقم ١٠ – ٣ / ٨″	رقما ١٠٥، ١٠٨ أقوى من رقمَي ٥، ١٠.
	رقم ٥ – ٥ / ٨″	والمقاسات تدل على قطر الكبسولة.
	رقم ١٠٨ – ٣ / ٨″	
	رقم ١٠٥ – ١ / ٢″	
عصفورة حديد turnbuttons	٢″	لحفظ المصاريع في أماكنها (انظر برقم ١ شكل ١٧-٦).
خطاف	متوسط	يربط بالحبال لسرعة إنزال المناظر.

الصنف	المقاس	ملاحظات
Harness snaps		
أقفال للأبواب	١ / ٨ ٣″ × ٤″	ذات حافة أفقية.
door locks		
عجلات للأرجل	١ / ٨ ٣″	ذات إطار من المطاط توضع أسفل المناظر الثقيلة لسهولة نقلها.
casters		
خوصة حديد	٣ / ١٦″ × ٣ / ٤″	يُستعمل أسفل الأبواب والنوافذ (انظر رقم ٤ بشكل ١٧-١).
strap iron		

(١١-٢) المصنوعات الحديدية الخاصة للمسارح

كثير من الأدوات الحديدية اللازمة للمسارح لا يصنعها سوى مؤسسة ج. ر. كلانسي بمدينة سيراكوز بولاية نيويورك. وقد أوضحنا هنا رقم كتالوجهم ورقم الصفحة الموضح بها كل صنف:

الصنف	رقم الصفحة	رقم الكتالوج	الغرض
عوارض المسرح stage braces	٢١٢	١٣٥ ٢٣٥	لتدعيم المناظر. يمتد رقم ١٣٥ من ٥′ إلى ٤″ ٨′، ورقم ٢٣٥ من ٦′ إلى ٤″ ١٠′.
كانات حديدية foot irons صلبة solid	٢١٣	٤٢	لتثبيت المناظر بأرض المسرح.
بمفصلة hinged		١٤٢	
مسطحة flat	٢٠٠	٥٤٢	

الصنف	رقم الصفحة	رقم الكتالوج	الغرض
مسامير برمة مسرحية stage screws	٢١٢	٢٣٠	لتثبيت العوارض والكانات بأرض المسرح.
مشابك للعوارض برأس عريض brace cleats	٢١٢	٤٣٨	لوصل العوارض بالمسطحات.
مشابك ربط برأس عريض lash cleats	٢١١	٤٣٩	لوصل المسطحات.
خطافات الربط lash hooks	٢١١	٩٣٩	لفك حبال الربط أو لتثبيتها.
لوحات السقف ceiling plates	١٩٨	٩٨	لوصل وتعليق السقوف المتحركة.
علاقات لإطارات الصور picture-frame hangers	٢١٢	٥٧٧ ٦٧٧ ٩٧٧ ١٠٧٧	هذه عبارة عن خطاف وزرة لتعليق الصور والأشياء الخفيفة بالمسطحات.
خطافات s-hooks	٢١٢	٦٤	لوصل المسطحات.

(٢-١٢) الحبال

تُستعمل الحبال المضفورة (ربع بوصة) في ربط المناظر وفي كثير من الأغراض الأخرى في المسرح. ولا يمكن الاعتماد عليها في حمل الأثقال؛ حيث ينجم عن قطعها أضرار مادية. وفي هذه الحال يجب أن تستعمل حبل مانيلا (تيل) مع مراعاة ربط أطرافه بشريط لاصق لمنع «تنسيله».

(٢-١٣) البويات والغراء وغيرها paint, glue, etc.

لا تستعمل البويات الجاهزة لأنها غالية الثمن من جهة، ولا تفي بالأغراض المسرحية من جهة أخرى؛ وإنما تستعمل المساحق الملونة (إسبداج، وزنك، وأسود، وأزرق،

وأخضر، وأصفر، وترتسينا، وطينة محروقة، وطينة نيئة، وأحمر، وأوكسيد حديد). يمكن الاستعاضة باللون الأسود المعروف باسم drop black باستعمال اللون المسمى «أسود هرقل Hercules black». وتعطي المغرة الصفراء الرخيصة التي تباع باسم «الترتسينا» مظهرًا مغبرًّا؛ ولذلك يُستعمل نوع جديد من المغرة الصفراء يُعرَف باسم «المغرة الفرنسية French ocher».

الغراء ونحوه: تُستعمل ألواح الغراء أو قشوره في تحضير السائل الغروي المستعمل في خلط طلاءات المناظر. ويمكن استعمال حُبيبات الغراء، ولكنها لا تفي تمامًا بالغرض. ولتحضير السائل الغروي، يُملأ دلو «جردل» إلى ثلثيه بالغراء، ويُصَب فوقه ماء حتى يغطيه، ويُترَك هكذا مدة الليل. بعد ذلك يوضع قليل من الماء في دلو آخر إلى ارتفاع بضع بوصات، ويوضع بداخله دلو الغراء حتى يكون بمثابة «حمام مائي»، ثم يوضع الدلوان فوق النار إلى أن ينصهر الغراء. ويلاحظ أنه يتجمد عندما يبرد، غير أنه يمكن إعادة صهره بالتسخين. ويمكن حفظ السائل الغروي لأية مدة، ولكنه يفسد بسرعة إذا خُلط بالطلاء.

يجب تثبيت الخيش في مكانه بغراء الكازيين، إذا أريد أن يكون المنظر مستديمًا. أما إذا كان المنظر سيُستعمل في مسرحية واحدة، فيُفضَّل استعمال «الصمغ المحلول بالماء البارد». يوضع مسحوق الصمغ في الماء، حفنة في كل مرة، ويقلب جيدًا؛ إلى أن تبقى الرغوة الناشئة عن التقليب ولا تزول. فهذا دليل على أن محلول الصمغ صار في القوام المناسب.

الطباشير ونحوه chalk, etc.: الطباشير الملون (الباستيل)، وأقلام الرسم المصنوعة من الفحم النباتي صالحة جدًّا لإضافة التفاصيل النهائية لأعمال الطلاء. ويمكن رسم الخطوط التمهيدية بقلم كوبيا أو قلم رصاص عادي. وهذه تظل ظاهرة بعد طلائها بعدة طبقات من الدهان.

(٣) بناء المناظر – (أ) عمل المسطحات

عمل المسطحات أساس بناء جميع المناظر المسرحية، وأهم عناصرها موضح بشكل ١٧-١.

(٣-١) القياسات measuring

لكل مسطح قائمان بكامل طوله، وعلى هذا تكون العوارض أقصر من عرض المسطح بضعف عرض القائم، وكذلك تكون الدعامة الأفقية أقصر بنفس المقدار. والمسطحات التي يزيد طولها على ١٢ قدمًا تحتاج إلى دعامتين أفقيتين. ويجب صنع المسطحات التي يزيد طولها على ١٤ قدمًا من أخشابٍ سُمكها ١ / ٤ ١″. وتكون دعامات الأركان بطول القوائم تقريبًا، وليس من الضروري قياس طولها بالضبط، بل يكفي قياسها بالنظر.

(٣-٢) ضبط زوايا المسطحات squaring

إذا لم تكن زوايا أركان المسطحات قائمة تمامًا فلا يمكن وصلها بالمسطحات الأخرى وصلًا مستقيمًا، بل تكون منحرفة وتسبب متاعب لا نهاية لها. ركب المسطح ووجهه إلى أسقف فوق الأرض؛ فإذا ما وضعت جزءًا منه في مكانه فثبته في الأرض بمسمار عادي ٤ بنس، بحيث لا تدفع المسمار حتى نهايته. واضبط زاوية كل ركن لتكون قائمة تمامًا، وذلك بزاوية من الصلب، ثم اتجه ببصرك في طول العوارض الأفقية لتتأكد من استقامتها. ولزيادة التأكد قص القطرين اللذين يجب أن يكونا متساويين.

(٣-٣) تسمير المسطحات joining

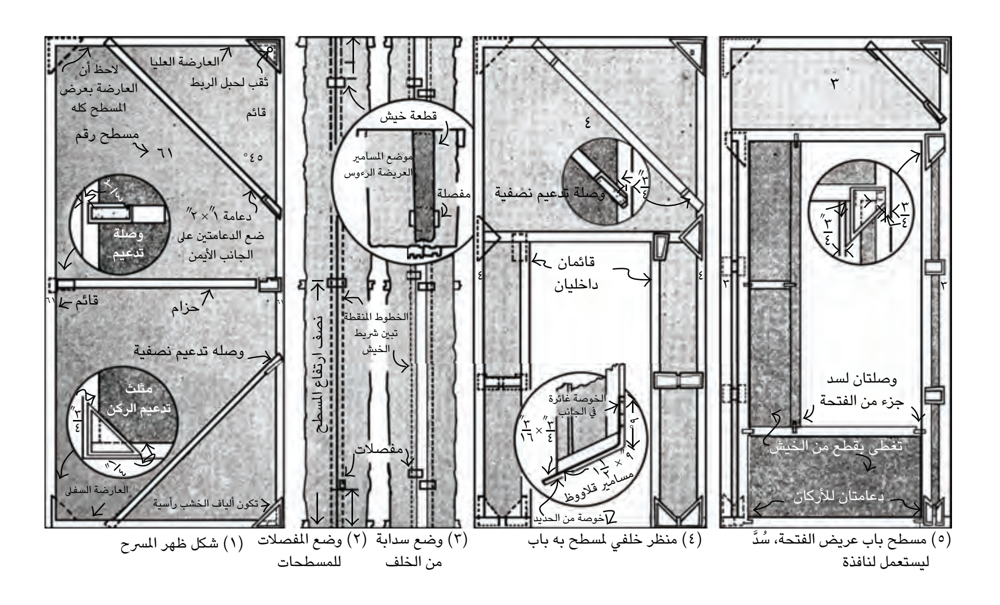
توضع مثلثات من الحديد أو من خشب الأبلكاج في الأركان لتدعيمها، كما ترى في الشكل، مع مراعاة أن «تبتعد» عن الحافات الخارجية للعوارض بمقدار ٣ / ٤″، حتى إذا ما وُضع مسطحان كرقمَي ٢٦، ١٠ شكل ١٧-٦ (٥) لا تبعدهما المثلثات عن بعضهما.

وطريقة وضع المسامير في غاية الأهمية. فإذا وُضع المسمار في مكانه الصحيح عمل على تقوية التركيب، ولكنه يضعف الأخشاب إن وضع في غير المكان الصحيح. ويجب دفع مسمار في كل ركن من أركان المثلثات، واثنين في كلٍّ من جانبَي الوصلة، كما توضع مسامير أخرى في كل مكان يميل فيه المثلث إلى الانفصال عن الخشب والرسم الصحيح لمختلف الدعامات مبين بشكل ١٧-١.

وتُثنى المسامير بوضع لوحة ثني من الصلب تحت الوصلة ثم دفع المسامير نحوها، (كالمبين برقم ٣ شكل ١٧-٦). وما إن يُثنى المسمار حتى يصبح من الصعب نزعه دون إتلاف الأخشاب. وتركب المناظر المعدة لمسرحية واحدة بمسامير برمة ٧ / ٨″ بدلًا من المسامير العادية؛ حتى يمكن فكها واستعمال أخشابها مرةً أخرى.

(٣-٤) تركيب الخيش canvasing

يغطي خيش المسطح وجه الإطار فقط ولا يلف حول حافاته. وتُستعمل قطعة من الخيش يزيد طولها على طول المسطح بمقدار ٣″، ويزيد عرضها على عرضه بمقدار ٢″. اقلب المسطح وضع الخيش على وجهه مؤقتًا بمسمار عريض الرأس عند كل ركن. ويجب أن يكون مرتخيًا غير متغضن، بحيث تكون خيوطه موازية لجوانب الإطار، ثم يثبت الخيش في العارضة بصف من المسامير العريضة الرءوس، يبعد كلٌّ منها عن الآخر مسافة ٦″، ويبعد عن الحافة الداخلية بمقدار ١ / ٤″، ثم ادفع مسمارًا من نفس النوع في منتصف كل مسافة في الجانبين، ثم في منتصف المسافات الحادثة بعد ذلك. وبهذه الطريقة تكون المسافات متساوية.



(١) شكل ظهر المسرح (٢) وضع المفصلات للمسطحات (٣) وضع سدابة من الخلف (٤) منظر خلفي لمسطح به باب (٥) مسطح باب عريض الفتحة، سُدَّ ليستعمل لنافذة

شكل ١٧-١

بعد ذلك تلصق أجزاء الخيش خارج المسامير إلى الخشب بالغراء. وبعد أن يجف الغراء، ضع صفًّا من المسامير العريضة الرءوس يبعد كلٌّ منها عن الآخر قدمًا، وعلى بعد

١ / ٢″ من الحافة الخارجية للسطح. بعد ذلك اقطع زوائد الخيش بسكين. والحقيقة أن السكين لا تقطع الخيش، وإنما تساعد على تمزيقه. والسر في ذلك يقع في شد الخيش الزائد باليد اليسرى شدًّا صحيحًا، وفي الزاوية الصحيحة التي تجعله يتمزق في سهولة.

(٣-٥) مسطحات الأبواب والنوافذ door and window flats

لا بد لهذه من إطار داخلي حول الفتحة (كما في رقم ٤ شكل ١٧-١). ولا ضرورة لصنع مسطحات خاصة للنوافذ والمدافئ؛ إذ يمكن استعمال مسطحات الأبواب بعد سد الأجزاء غير المطلوبة من الفتحة، كما سبق أن ذكرنا (انظر رقم ٥ بالشكل). وإذا كان الحائط سيُستعمل لمنظرين أو أكثر من نفس المسرحية، أمكن سد الفتحات بسدات مؤقتة كما في رقم ١ شكل ١٧-٦، وهي عبارة عن مسطحات صغيرة ذات شفاه من الكرتون تمتد حوالي ٤ بوصات لتغطية الشقوق بين السدة والمسطح. ويلصق قماش السدة فوق الشفاه. وتُطلى السدات مع المسطحات حتى لا تبدو كرقعة واضحة.

تستلزم «الخوصة الحديدية» المدعمة للباب قطع العوارض الأربع، والجزء الأسفل من كل قائم بمقدار ٣ / ١٦″. ويمكن ثني هذه الخوصة على البارد بوضعها في ملزم (منجلة) وطرقها بمطرقة. ويجب أن يكون المقاس الخارجي للخوصة بعد ثنيها مساويًا لعرض المسطح بالضبط، ثم تثقب الخوصة لاستقبال المسامير المحواة (برمة)، و«تبرغل» حافات الثقوب من الخارج لتكون المسامير بعد دفعها بمستوى سطح الخوصة تمامًا ولا تبرز عنها. ويراعى أن تستعمل ١٢ مسمارًا من نوع البرمة في مجموعات ثلاثية، علمًا بأن المسمار لا يثبت تمامًا في طرف ألياف القائم.

والدعامات الأفقية الصغيرة بين القائمين الخارجي والداخلي ضرورية لصلابة الباب.

استعمل ثلاث قطع من الخيش، يوضع ما يلزم منها للجزء الأسفل أولًا حتى تلتف القطعة العليا فوقها؛ لئلا تُنزع القطع السفلى عند الطلاء بوساطة نقاشي المناظر.

(٣-٦) وصل المسطحات hinging flats

يصنع الحائط عادةً من مسطحين أو أكثر، وهذه لن يتصل بعضها ببعض بمفصلات من الخلف: واحدة تبعد عن القمة بنحو قدم، وأخرى في الوسط، وثالثة على ارتفاع قدم من الأرض (انظر ٢ بشكل ١٧-١)، ثم تلصق قطعة من الخيش عرضها ٤″ فوق الشق بين كل مسطحين، وتكون أطول من الألواح بحيث تُثنى فوقها، وتُطوى القطعة الزائدة

إلى الداخل. ولا يكون لصقها بالغراء، بل بالطلاء ثم ببضعة مسامير عريضة الرءوس من فوق ومن أسفل وعند المفصلات؛ حتى يسهل نزعها واستعمالها بعد ذلك في المناظر الأخرى.

(٣-٧) السدابات jiggers

إذا وصلت ثلاثة ألواح أو أكثر، ذات ارتفاع واحد، ببعضها، فإنها تصبح صعبة الثني. ولإصلاح هذا الخطأ، توضع سداية بنفس ارتفاع المنظر، مقاس ١ × ٣ بوصات بين كل لوحين، وتوصل بهما بمفصلات من كلا الجانبين كما لو كانت لوحًا صغيرًا. وتغطي السداية والشقين اللذين على جانبيها بشريط من الخيش عرض ٧ بوصات (انظر ٣ بشكل ١٧-١).

(٣-٨) الحافات المبتورة cutouts

تُرسم الحافة المطلوبة على قطعة من الخشب، وتُقطع حسب الرسم، ثم تُلصق على لوح عادي أو إطار خاص (كما في رقم ١٠ شكل ١٧-٢).

(٤) بناء المناظر – (ب) المناظر المعلقة

تقتضي الحال أحيانًا تعليق بعض المناظر في قوائم الربط بالخيوط الخاطفة.

(٤-١) السقف ceiling

يُستعمل سقف واحد عادةً لجميع مناظر المسرحية. ويُصنع كمسطح كبير بدون دعامات للأركان، وتوصل أجزاؤه بوساطة قطع خاصة من الحديد ذات حلقات (كما في شكل ١٧-٦ رقم ٤) ويوضع الخيش طوليًّا، وتكون أخشابه ١ / ٤ ١″ × ٣″ بدلًا من ١″ × ٣″. وبما أن قطعة الطولية (المقابلة للقوائم في الألواح) سيكون طولها حوالي ٣٠ قدمًا، إذَن فيجب أن تتكون من قطعتين توصلان بقطعة من نفس الخشب طولها قدمان ك «وصلة»، ثم بقطعة أخرى ك «دعامة». ويلصق الخيش بالغراء والمسامير العريضة الرأس إلى القوائم الطرفية، ولكنه يثبت بالمسامير فقط إلى الأجزاء الطولية. وعند نقل السقف للتخزين، يلف الخيش على أحد القوائم الطرفية.

(٤-٢) الستائر الخلفية الملونة drops

تُصنع الستائر الخلفية (أو الفوندو) كما في «ق» برقم ٥ شكل ١٧-٦، من عدة قطع من الخيش أو التيل مخيَّطة أفقيًّا (كما في م)، ومشدودة إلى قائمة من أعلى وأخرى من أسفل، من الخشب ١″ × ٣″ أو ١″ × ٤″ على كلٍّ من جانبَي حافة الخيش، ثم تربطان معًا بمسامير محواة (كما في ح). وعادةً يلزم لكل جانب عدةُ قطع من الأخشاب، وعلى هذا فلا ينبغي أن تقع وصلة ما أمام أخرى في نفس الطرف. كما يجب تقوية كل وصلة بدعامة تثبت بمسامير بصامولة، على أن تكون الصواميل غائرة في الأخشاب، وتقطع أطراف المسامير خارج الصواميل. ويجب قص جانبَي الستار ليكون مسلوبًا بقدر ١″ في كل قدم، من أعلى ومن أسفل (كما ترى في ع)، وهذا يساعد على عدم التغضن الذي يحدث في أركان الستائر المستطيلة الشكل.

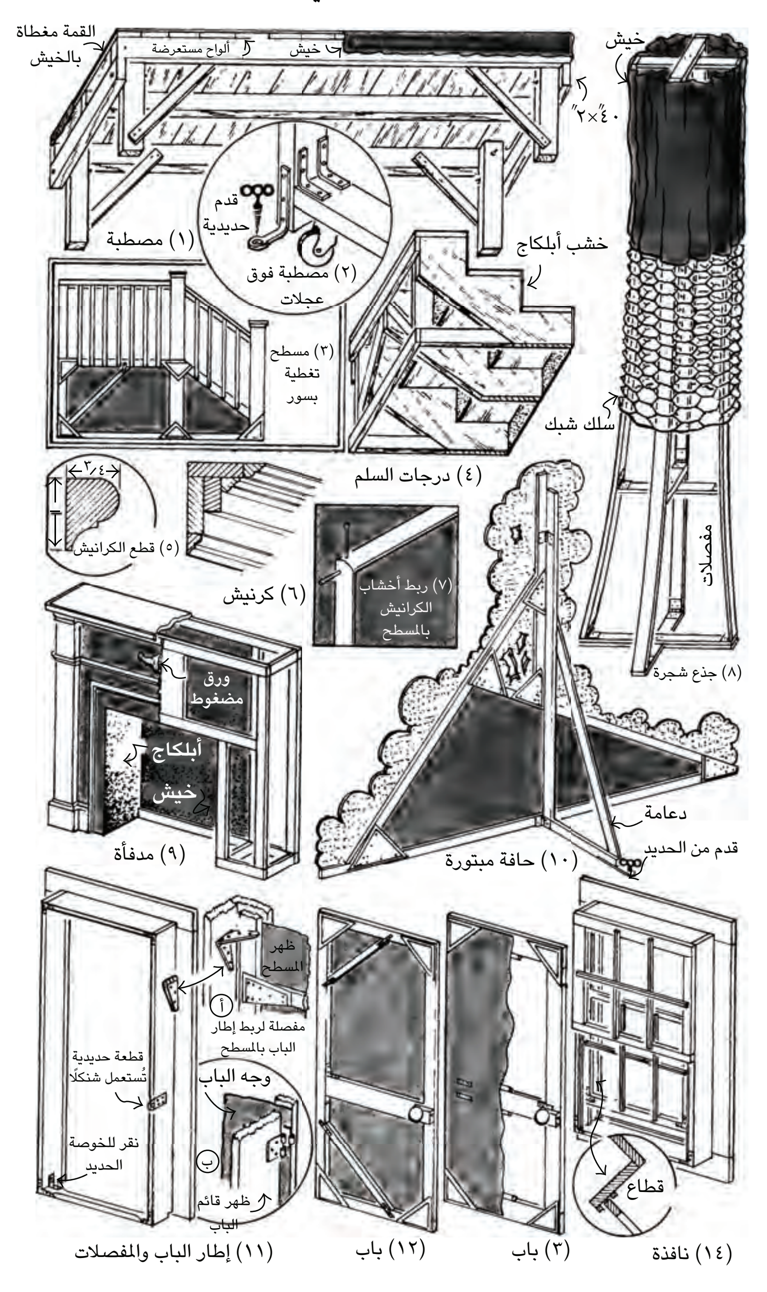
(٤-٣) البراقع borders

تشبه البراقع الستائر، إلا أنها أقل ارتفاعًا وليس بها أخشاب من أسفل. وإذا مثل البرقع أوراق الأشجار، وجب قص أسفله قصًّا غير منتظم بشكل ورق الشجر (كما ترى في شكل ٥-٥)، على أن تكون الأوراق متدلية رأسيًّا إلى أسفل غالبًا؛ لأن أية ورقة تظهر غير رأسية عرضةٌ لأن تتقوس إلى الخلف. ولما كان لا مفر من أن تتقوس بعض الأطراف، فلا بد من طلاء الحافة المقصوصة من كلا الوجهين حتى لا يظهر أي جزء من الخشب عاريًا أمام النظارة.

(٥) بناء المناظر – (ج) الأبواب والنوافذ

(٥-١) الأبواب doors

يُصنع أبسط أنواع الأبواب على هيئة مسطح بحزام خشبي ١١″ × ٦″ يثبت إلى القائمين بزوايا من الحديد (كما في رقم ١٢ شكل ١٧-٢). وبإضافة الكرانيش إلى وجه الباب، يمكننا الحصول على تأثير واقعي مناسب، كذلك يمكن صنعه كما في رقم ١٣ من أخشاب ١″ × ٦″ يشد إليها الخيش قبل إضافة زوايا الإطار، ثم تثبت الكرانيش إلى شطرَي الوجه.


القمة مغطاة بالخيش
ألواح مستعرضة
خيش
٤″×٢″٠
خيش
قدم حديدية
(١) مصطبة
(٢) مصطبة فوق عجلات
خشب أبلكاج
(٣) مسطح تغطية بسور
سلك شبك
(٤) درجات السلم
(٥) قطع الكرانيش
(٦) كرنيش
(٧) ربط أخشاب الكرانيش بالمسطح
مفصلات
(٨) جذع شجرة
ورق مضغوط
أبلكاج
خيش
(٩) مدفأة
دعامة
قدم من الحديد
(١٠) حافة مبتورة
ظهر المسطح
أ
مفصلة لربط إطار الباب بالمسطح
قطعة حديدية تُستعمل شنكلًا
وجه الباب
نقر للخوصة الحديد
ب
ظهر قائم الباب
قطاع
(١١) إطار الباب والمفصلات
(١٢) باب
(٣) باب
(١٤) نافذة

شكل ١٧-٢

(٥-٢) إطارات الأبواب door frames

وتُصنع من أخشاب مقاس ١″ × ٦″ توصل بعضها ببعض كما هو موضح برقم ١١ شكل ١٧-٢. ويراعى عمل نقر للخوصة الحديدية، التي ينبغي أن يكون مقاسها ١″ × ٣″، وأن تكون مشطوفة من الجانبين لكيلا يتعثر فيها الممثلون. وتُثبَّت في مكانها بزاوية حديد وزاوية صاج في كل ركن، كما يثبت بها مشبك مثقوب للقفل.

ويتصل الباب بإطاره بوساطة مفصلات (كما في ب برقم ١١). فيثبت أحد جناحَي كل مفصلة في الباب مع جعل الجزء المثني بعد الحافة مباشرة، ويقلب الجناح الآخر بحيث يكون ظهر المفصلة تجاه ظهر الباب، ثم يوضع الإطار على الأرض ووجهه إلى أسفل، ويوضع الباب فوقه بمستوى جانب المفصلة وعلى بعد ٣ / ٤″ من أسفله حتى لا يحتك بالأرض عند فتحه وإقفاله، ثم تثبت أجنحة المفصلات الأخرى إلى الإطار.

(٥-٣) النوافذ windows

تشبه إطارات النوافذ إطارات الأبواب، إلا أنها من أسفل بنفس تركيبها من أعلى، ولها قطعة من الكورنيش كشفة للعارضة السفلى. والشيش الأعلى أطول من عرض الفتحة بمقدار ١ / ٢ ١″ ويستمر إلى ظهر الإطار. وطول الشيش الأسفل من الداخل كطول الشيش الأعلى، غير أنه لما كان مصنوعًا من خشب ١″ × ٢″ بدلًا من ١″ × ٣″، فإنه يكون أضيق بحيث ينزلق بسهولةٍ داخل القناة المكونة من قطع البغدادلي المثبتة في الحافات الداخلية للإطار. وتُصنع «عوارض الشيش الأفقية» من البغدادلي وتُسمر في الجوانب، أما الرأسية فتكون خلف المستعرضة، وإلا التصقت العارضة الأفقية بأعلى الشيش عند فتح النافذة. ويمكن تحديد الألواح المعينية الشكل بقطع من الشريط تثبت في ظهر الشيش.

إذا كان الشباك مجرد منظر نافذة وغير مُعد للفتح والإقفال، فيمكن الاستغناء عن البطانة الخلفية وتثبيت قطعة من القماش خلف فتحة النافذة فحسب. وبالطبع يُستعمل منسوج أسود للمناظر الليلية، ومنسوج شفاف أزرق مضاء من الخلف لمناظر ضوء النهار، وتُستخدم هذه الطريقة بنجاح إذا وُضعت ستائر معدنية أمام النافذة. ولا يمكن استعمالها في المشاهد النهارية إذا كان هناك فتحة أخرى، كباب مثلًا، ترى السماء خلاله؛ إذ يتعذر في مثل هذه الحال جعل جزأي السماء وراء الفتحتين متفقين.

(٥-٤) العقود أو البواكي arches

أوضحنا طريقة بناء العقود في رقم ٥ (م، ف) بشكل ١٧-٦ ... يُقطع وجه العقد من ورق الحوائط المقوى، ويثبت إلى وجه الفتحة بالمسطح بواسطة المسامير المحواة. ويُصنع إطار خشبي ويُثبت خلف الفتحة ليكون بمثابة جانبين للعقد، وليساعد على تثبيت بطن العقد في مكانه ... ويُصنع بطن العقد من الورق المقوى ويُلصق إلى الجانبين. ويمكن تقويس الورق المقوى المبطن بالخيش، بطريقة رائعة، في العقود الصغيرة دون أن يتكسر أو يتشقق.

(٥-٥) الكرانيش molding

تُستعمل أخشاب الكرانيش لإعطاء مظهر الواقعية للأبواب والنوافذ والمدافئ وغيرها. وعند وضعها متعامدة تُقطع بزاوية ٤٥° عند الأركان. وإذا كان الإطار طويلًا أمكن صنعه من عدة قِطع صغيرة متلاصقة بعضها بجانب البعض؛ إذ تبدو للنظارة من بعد كأنها قطعة واحدة، ولا سيما بعد طلائها. وتصنع الحلية بوصل أربع قطع تثبت في الأركان بمسامير تشطيب ٤ بنس (كما في رقم ٧ شكل ١٧-٢). ويراعى إضافة أحزمة أو زوايا من الخلف لتُسمَّر فيها الحلية. أما الكرانيش العريضة فيمكن صنعها من الكرانيش العادية بوضع قطع من الأخشاب العادية بطولها وملاصقة لها، فتبدو كأنها والكرنيش قطعة واحدة عريضة (كما في رقم ٦ شكل ١٧-٢). أما الكرانيش الضيقة (التي يقل عرضها عن بوصة واحدة) فلا حاجة إليها؛ إذ يُكتفى برسمها بالبوية.

(٦) بناء المناظر – (د) المصاطب والدرجات

يستعمل المحترفون أنواعًا من المصاطب والدرجات تختلف عن الموضح هنا، ولكن ما سنشرح طريقة صنعه في هذا الفصل أكثر ملاءمة لأعمال الهواة.

(٦-١) المصاطب platforms

تصنع قمة المصطبة (قرصتها) من ثلاثة ألواح ٢″ × ٤″ موضوعة على حافتها (على سيفها) وتسمَّر فيها الألواح (كما في رقم ١ بشكل ١٧-٢)، وتسمر قطعة من البغدادلي

مسطحة عند كل حافة، ثم يغطي جزءٌ قمة المصطبة بين البغدادلي بمادة حشو، وتغطى بالخيش أو التيل، ويثنى على الجوانب والأطراف، ويثبت بمسامير عريضة الرءوس.

وتصنع أرجل المصطبة من خشب نصف مورينة ٢″ × ٤″ وتثبت بمسامير بصامولة. ويُدعم الجزء الأوسط من القمة بقطعة مستعرضة من نصف المورينة ٢″ × ٤″ تثبت بالأرجل بمسامير برباط بـ «صامولة» كذلك. أما الدعامات القطرية فتصنع من فضلات الأخشاب وتثبت بمسامير عادية (٦ بنس).

وإذا زاد طول المصطبة على سبع أقدام زودت بزوج من الأرجل الإضافية ووضع في وسطها دعامة إضافية أيضًا لتثبيت الأرجل بالمصطبة وزيادة قوة المصطبة نفسها.

(٦-٢) الدرجات steps

بناء الدرجات موضح برقم ٤ شكل ١٧-٢. فتصنع اللوحات الأفقية من أخشاب ١″ × ١٠″، والرأسية (التي بشكل أسنة المناشر) من ألواح ١″ × ١٢″. ولا يجب أن يزيد عرض السلم على قدمين ونصف. ويجب تغطية الدرجات بمادة حشو منعًا لإحداث صوت. ويمكن الاستعاضة عن الحشو بعدة طبقات من الورق المغضن.

(٦-٣) مسطحات التغطية cover flats

ينبغي تغطية الجزء الظاهر من السلالم والمصاطب بألواح من الأبلكاج أو الورق المقوى، أو بمسطحات خاصة تُصنع كما في رقم ٣ شكل ١٧-٢.

(٧) بناء المناظر – (هـ) الأجسام غير المنتظمة

تُصنع جذوع الأشجار والصخور ونحوها من هياكل خشبية خفيفة تغطى بشبك من السلك يمكن تشكيله على أية صورة، ثم يُغطى بالخيش الذي يجعد بالطريقة المناسبة، ويخاط إلى الشبك، ثم يطلى باللون المناسب كما في رقم ٨ شكل ١٧-٢.

(٨) بناء المناظر – (و) الإصلاحات

يمكن إصلاح أي تمزيق في المسطحات بأن تلصق قطعة من الخيش بالغراء إلى ظهر المسطح. وإذا ارتخى الخيش بلل بالماء من الخلف، فينكمش ويعود إلى حاله الأولى.

(٩) طلاء المناظر

نذكر هنا طريقةً سهلة للطلاء بحيث يستطيع النقاش المتمرن بدرجة معقولة أن يرأس طاقمًا من ستة أو ثمانية عمال من المبتدئين، فيحصل على نتيجة مقبولة.

(٩-١) خلط الألوان[١] mixing pigments

إنك لتجد فائدة في الاستعانة بخريطة خلط الألوان المبينة برقم ٤ شكل ١٧-٣. فإذا خلطت لونين حصلت على لون مبين على خط مستقيم وهمي يمتد بينهما. فمثلًا عند خلط أصفر الكروم والأحمر الفنيسي، يعطيان لونًا برتقاليًّا أخف من «الترتسينا المحروقة». وللحصول على الألوان الفاتحة يضاف الإسبداج الذي يقلل كذلك من شدة اللون. ولا يحسن استعمال اللون الأسود عند خلط الألوان القاتمة، بل تُستعمل «الترتسينا» مع شيء من أزرق الزهرة.

ابدأ بخلط قليل من اللون الجاف على لوحة لطيفة؛ وبذا تعرف هل انتقيت اللون الصحيح. واحسب بالتقريب النسب اللازمة من كل صنف ستستعمله في الطلاء، ثم اخلط الكمية اللازمة من الصبغات الجافة في «جردل» أو أي وعاء مناسب آخر مع مراعاة مزج الدهان جيدًا.

وتُخلط الألوان بالنسبة الملائمة مع الماء بكميات تكفي لتلوين خيوط الخيش وليس لسد عيونه، ثم يُسخن المخلوط فوق النار ويضاف إليه محلول الغراء أو النشا بكمية مناسبة تكفي لتثبيت البوية فوق الخيش؛ لأنه إذا كانت كمية الغراء قليلةً أمكن مسح الطلاء من فوق الخيش بسهولة بعد الجفاف، وإذا كانت كميته كبيرة تراكمت كُتل منه على سطح الخيش.

---

[١] استقينا المعلومات المذكورة هنا، وفي بابَي الإضاءة والمكياج، من أعمال أرثر بوب Arthur Pope بجامعة هارفارد Harvard، وستانلي ماك كاندلس Stanley McCandless بجامعة ييل Yale. وإنها لمرشد عظيم القيمة لمعرفة خواص الألوان في الاستعمالات العملية، ولكنها ليست تفسيرًا «علميًّا» لدراسة الألوان. والحقيقة أنه بعلم الألوان كثير من المشاكل يجب أن يحلها علما الطبيعة والوظائف، قبل تكوين نظرية صحيحة عن الألوان.

(٩-٢) طلاء المناظر – (أ) الحرفية

لا يسرُّ العينَ أن ترى سطحًا ملونًا بلون واحد منتظم متماثل في جميع أجزائه. كما أنه إذا كان في الطلاء أي عيب كالبقع ونحوها، ظهر بوضوح صارخ وأفسد المنظر. فلو راعينا تدرج اللون لتحاشينا هذا وذاك في آنٍ واحد. وإذا كان التدرج في مساحة صغيرة، بدا الشكل متماثلًا في درجته النوعية. فصور هذا الكتاب تبدو رمادية مقبولة التدرج مع أنها تتكون من نقط صغيرة سوداء فوق صفحة بيضاء. وأي خفض في نسبة التقابل بين التدرجات المختلفة تجعل في الإمكان الحصول على مساحات أوسع، من كلٍّ منها، مع المحافظة على سلاسة التأثير.

وإذا زيدت مساحة كل درجة نوعية أو زيدت درجة التقابل بينها، حصلنا على لون متماثل، وفي نفس الوقت بدت للسطح خشونة منتظمة، وهذا ما يسمى ﺑ «تركيب السطح texture». ويمكن محاكاة التراكيب الطبيعية، كألياف الخشب والصخور ونحوها، بتنسيق مساحات إشعاع التدرج الواحد على نمط محدد.

طبقة التبطين base coat

يبدأ طلاء جميع المناظر بطبقة التبطين. وهذه عادةً ما تكون من لون واحد تُستخدم فيه فرشاة الجير. ولاجتناب حدوث أشكال منتظمة عند الطلاء بدهانات المناظر، اضرب بالفرشاة في جميع الاتجاهات كيفما اتفق. وأحيانًا تُستعمل عدة ألوان من الطلاءات معًا، كما يحدث عند محاكاة الأحجار؛ إذ يُدمج بعضها في بعض وهي طرية باستخدام فرشاة في كل يد.

أما المناظر المطلية من قبل، فيجب أن تُطلى بسرعة كما هي دون حاجة إلى تنظيف لا داعي له. وإذا كان أي جزء من الطلاء القديم ظاهرًا، فلا تحاول تغطيته والطلاء الجديد طري. انتظر حتى يجف ثم ادهنه بطبقة ثانية.

ولا يحتاج تبطين المناظر عادةً إلى أكثر من طبقة واحدة. وإذا كنت تبطن مسطحًا قديمًا فإن الطبقة الواحدة لا تحجب ما تحتها تمامًا، ولكن هذه لا تلبث أن تختفي عندما يكمل التلوين وتضاف الطبقات التالية. وإذا كان التقابل بين ألوان المسطح القديم شديدًا، لزم طلاؤه بطبقتين، ولا سيما إذا كان التبطين بطلاء ذي درجة إشعاع فاتحة،

على ألا تعطى الطبقة الثانية إلا بعد تمام جفاف الطبقة الأولى. ويستعمل بعض النقاشين الإسبداج في الطبقة الأولى، وهذا خطأ؛ إذ كلما زاد سُمك طبقات الطلاء كلما كانت عرضة للتشقق.

ويحتاج تبطين المنظر العادي إلى حوالي ٢٨ رطلًا من اللون الجاف (التراب).

الرش spatter

يُرش الطلاء للحصول على سطح متغير في درجة اللون. غير أن هذه الطبقة تستلزم دراية تامة. فيجب أن يبتعد المبتدئ عن السطح الذي يريد طلاءه بمسافة ست أقدام، ويستخدم فرشاة جافة نوعًا ما. وبعد أن يتمرن يمكنه أن يقترب من السطح ويستخدم فرشاة أكثر ابتلالًا بالطلاء … قف ويدك اليسرى أسفل الإبهام كما في رقم ١ شكل ١٧-٣، فتقدم بذلك كمية من رذاذ الطلاء على السطح، محاذرًا سقوط القطرات الكبيرة؛ إذ تعمل شعيرات الفرشاة كبندول لولبي، وحين تتوافق ضربات اليد مع ذبذبة الشعيرات يتم العمل بمنتهى السرعة وبأقل جهد ممكن.

ويجب أن يكون الرش خفيفًا فوق كل السطح، ثم يعطى طبقة ثانية وغيرها تبعًا للحاجة. وهذه الطريقة تتيح للطبقة الأولى وقتًا تجف فيه كما تتيح للنقَّاش فرصة لإصلاح المواضع العارية في الطبقات السابقة. وإذا كان الرش ثقيلًا في بعض الأماكن أصلح برش بعض من طلاء التبطين.

ويجب الابتعاد عن الرش بيد واحدة لما ينتج عنه من أنماط سقيمة.

ويمكن استخدام جهاز الرش «الغدارة»، ولكنه يعطي طبقة متماثلة نظرًا لدقة ثقوبه.

وأنسب نوع لهذا الغرض هو جهاز الرش المستخدَم في البساتين (سعة ٢١ / ٢ جالون). غير أنه يحتاج إلى براعة خاصة؛ إذ يجب أن تظل أنبوبة الرش فيه في حركة مستمرة، كما تنتج عنه فجوات وبقع لا مفر منها. إلا أن هذه يمكن تصحيحها باليد. ومن الأفضل الاقتصار على استخدام هذا الجهاز في وضع الطبقات الأولى فقط إلى أن تتم لك الهيمنة عليه وتصبح قادرًا على استخدامه في رش الطبقة النهائية.

التغضين scumbling

خذ إسفنجة أو خرقة مبتلة، ودحرجها بالطريقة الموضحة برقم ٥ شكل ١٧-٣، تحصل على تغضنات من البوية الفاتحة فوق أخرى قاتمة أو العكس، لمحاكاة الصخور ونحوها. ويمكن بهذه الطريقة عمل مئات الأشكال.

الطلاء بالفرشاة الجافة dry brushing

تُستعمل الفرشاة الجافة لعمل «تعريق» يشبه تعريق الأخشاب (كما في رقم ٣ شكل ١٧-٣). ويجب أن تكون الفرشاة شبه جافة وعمودية على السطح، وتُسحب بخفة فوق السطح بحيث ترسم كل شعرة خطًّا رفيعًا جدًّا.

عمل الخطوط lining

ضع طرف المسطرة على المسطح، واسند إليها فرشاة رفيعة وأنت ترسم الخط في سرعة. ويجب أن تكون المسطرة بعيدة عن السطح ولا تمسه إلا بطرفها العلوي ليس غير (كما في رقم ٦ شكل ١٧-٣).

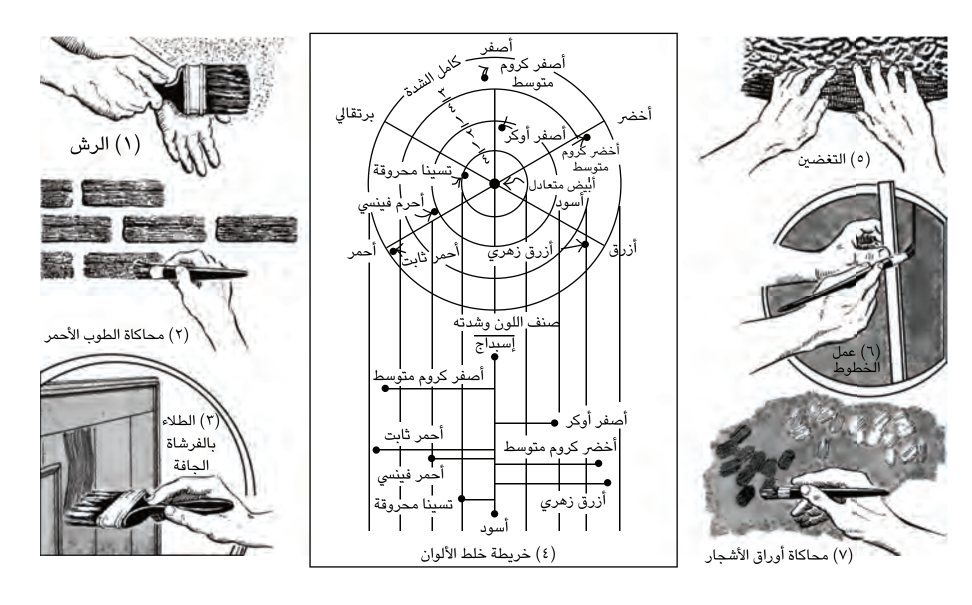
وإذا كان الخط طويلًا، خذ قطعة من الدوبارة أطول من الخط المراد رسمه، وحكها بقطعة من الطباشير أو الطلاء، ثم اطلب من مساعدك أن يمسك أحد أطرافها عند أول الخط، وامسك أنت الطرف الآخر وشد الدوبارة شدًّا قويًّا إلى نهاية الخط، ثم اجذبها إلى ناحيتك بسرعة، فيرسم الطباشير خطًّا مستقيمًا. بعد ذلك ارسم الخط بالطلاء.

(٩-٣) طلاء المناظر – (ب) التنفيذ

سنتخذ من المناظر الداخلية التي تبدو جدرانها في النهاية ذات تدرج موحد نموذجًا للدراسة.

الحوائط walls

هب أنك تريد طلاء حائط باللون الأزرق.



شكل ١٧-٣

طبقة التبطن base coat

بَطِّن هذا الحائط أولًا بلون أقتم من اللون المطلوب وأقل منه شدة، بمزج الأزرق الزهري والترتسينا المحروقة بالإسبداج.

طبقة الرش السفلي under spatter coat

ويُستخدم فيها طلاء من نفس الصبغة والشدة من اللون المطلوب، ثم إضافة قليل من البنفسجي، فيمزج الأزرق الزهري والأحمر الفنيسي بالإسبداج، مع قليل من الترتسينا المحروقة، ويراعى أن تكون هذه الطبقة الثانية ثقيلة حتى تغطي الطبقة الأولى تقريبًا.

طبقة الرش العليا top spatter coat

غالبًا ما تكون هذه باللون النهائي وأنصع منه قليلًا (لتتوازن مع طبقة البطانة الدكناء)، وأكثر خضرةً (لتتعادل مع اللون البنفسجي لطبقة الرش السفلى). ويجب جعل هذه

الطبقة العليا ثقيلة حتى تكاد الطبقات السابقة لها لا تُرى من مسافة قصيرة. وتُرش هذه الطبقة العليا بكامل شدتها إلى علو ثماني أقدام تقريبًا من الأرض، ثم تخفف شيئًا فشيئًا حتى تختفي تمامًا على ارتفاع إحدى عشرة قدمًا.

التظليل shadow

بعد ذلك يظلل أعلى الحائط بلون أدكن حتى يضفي عليها تأثيرًا واقعيًّا، ويسلب المنطقة أهميتها فلا تجذب انتباه المتفرجين. ولقد يكون طلاء التظليل من صبغة قاتمة لأقتم الدرجات المستخدَمة في طبقة التبطين، وقد تكون مزيجًا من الترتسينا المحروقة والأزرق الزهري. وتُستخدم في طلاء التظليل طريقة الرش الكثيف عند القمة، ثم يبدأ التظليل في التدرج عند ارتفاع ١١ قدمًا حتى يتلاشى تمامًا عند ارتفاع ثماني أقدام. وتظلل الأركان إلى مسافة تزيد في الانخفاض على المسافة التي ظُللت بها قمة الحائط لتجنب المظهر الآلي.

السقوف ceilings

تجذب السقوف الزاهية انتباه النظارة فتصرفهم عن المسرحية؛ ولذلك يلزم أن تطلى السقوف بلون رمادي للطبقة الأولى، ثم تُرش بطبقة من

الأزرق الأدكن والأحمر القاتم أفتح قليلًا من طبقة التبطين. وإن السقف المطلي بهذا اللون ليتناسب مع جميع ألوان المناظر تقريبًا؛ ولذا تفضِّله أغلب المسارح، مع تغييرات طفيفة.

التأثيرات الخاصة special effects

قد يتطلب المنظر محاكاة الحوائط المغطاة بالورق، أو الحوائط الخشبية، أو حوائط الطوب العاري عن الطلاء، أو الأحجار العارية، أو ما إلى ذلك؛ ولذلك يجب أن يلم النقَّاش بكيفية التصرف في مثل هذه الحالات.

ورق الحوائط wallpaper

يُرسم النمط المطلوب على الطبقة الأولى بقلم الإستنسل أو بالتخطيط أو الفحم، ثم يرش السطح بعد ذلك بطبقة خفيفة.



شكل ١٧-٤: «ماكيافيلي»، مسرح جامعة ييل: تصميم دونالد: يبين هذا الرسم والرسم التالي بشكل ١٧-٥ منظرًا موحدًا. فحوائط المنظر الأساسية لا تتغير في جميع مناظر المسرحية، بل تعمل التعديلات بتغطية أو إظهار بعض الفتحات، وتغيير بعض الملحقات ونظم الإضاءة. وعادةً تمثل مسرحيات شكسبير بهذه الطريقة. والمناظر الموحدة أرخص في النفقات وتسمح بسرعة تغيير المناظر، كما أنها تعمل على تأكيد وحدة المسرحية، بعكس المناظر المتعددة التي تعطي تأثيرًا بالتفكك.

الأخشاب woodwork

لمحاكاة الحوائط الخشبية، تبطن أولًا باللون المطلوب، ثم «تعرَّق» على مرتين بطريقة الفرشاة الجافة مبتدئًا بدرجة فاتحة عن لون التبطين، ثم بدرجة قاتمة عنه، مع مراعاة الاتجاه الطبيعي لعروق الأخشاب. وإذا كان المراد محاكاة حائط يتألف من عدة ألواح خشبية، رسمت الفواصل بين الألواح بعد «التعريق» بلون بني قاتم ممزوج بالأزرق المزهر، أو بالفحم. ويجب تظليل جانبَي كل فاصل بلون أفتح قليلًا، إما بالبوية أو بالطباشير الملون. وإذا اشتملت الحوائط على كرانيش حقيقية تُطلى الظلال بلون قاتم كما لو كانت الكرانيش مرسومة بالطلاء وليست حقيقية، للتغلب على الظلال غير الطبيعية التي تنتج عن إضاءة المسرح.

الأحجار stone

يُرش الحائط بمزيج من عدة ألوان، ثم يُرسم موضع الملاط بين الأحجار فوق هذه الطبقة، وبعد أن يجف يُرش الجميع بمخلوط من أزرق الزهرة والترتسينا المحروقة، ثم يوضع ظل لكل حجر من نفس هذا المخلوط وترسم بعض الشقوق إذا أريد محاكاة حائط قديم.



شكل ١٧-٥

الطوب brick

هناك طريقتان لمحاكاة الطوب:

(١) لمحاكاة الطوب الناعم، يبطن المنظر بلون الطوب، ثم ترسم خطوط الملاط.

(٢) أما الطوب الخشن، فتكون بطانته من لون الملاط، وترسم كل طوبة على حدة بجر خطين بفرشاة خاصة (كالمبين برقم ٢ شكل ١٧-٣).

وفي كلتا الحالتين يُرش الحائط بعد ذلك بطبقة دكناء، وتظلل كل طوبة لكي تبرز على حدة.

أوراق الأشجار leaves

تخلط عدة درجات متماثلة من اللون الأخضر، وترسم أوراق الأشجار، كل ورقة بضربة واحدة من فرشاة مسطحة الطرف (كما في رقم ٧ شكل ١٧-٣). ويستعمل لذلك درجتان؛ أحدهما فاتحة والأخرى قاتمة. ثم توضع لها الأعناق والأغصان وتسوى أطرافها لئلا تظهر كبقع عديمة المعنى.

(١٠) غسل المناظر

يجب غسل المسطحات بعد كل ست مسرحيات تقريبًا، وإلا تقشرت. وطريقة غسلها أن ينصب المسطح بوجهه إلى الحائط ثم يبلل ظهر الخيش جيدًا بالماء من خرطوم، وبعد بضع دقائق يدار المسطح ويزال الطلاء بوساطة فرشاة تنظيف الأرضيات والماء.

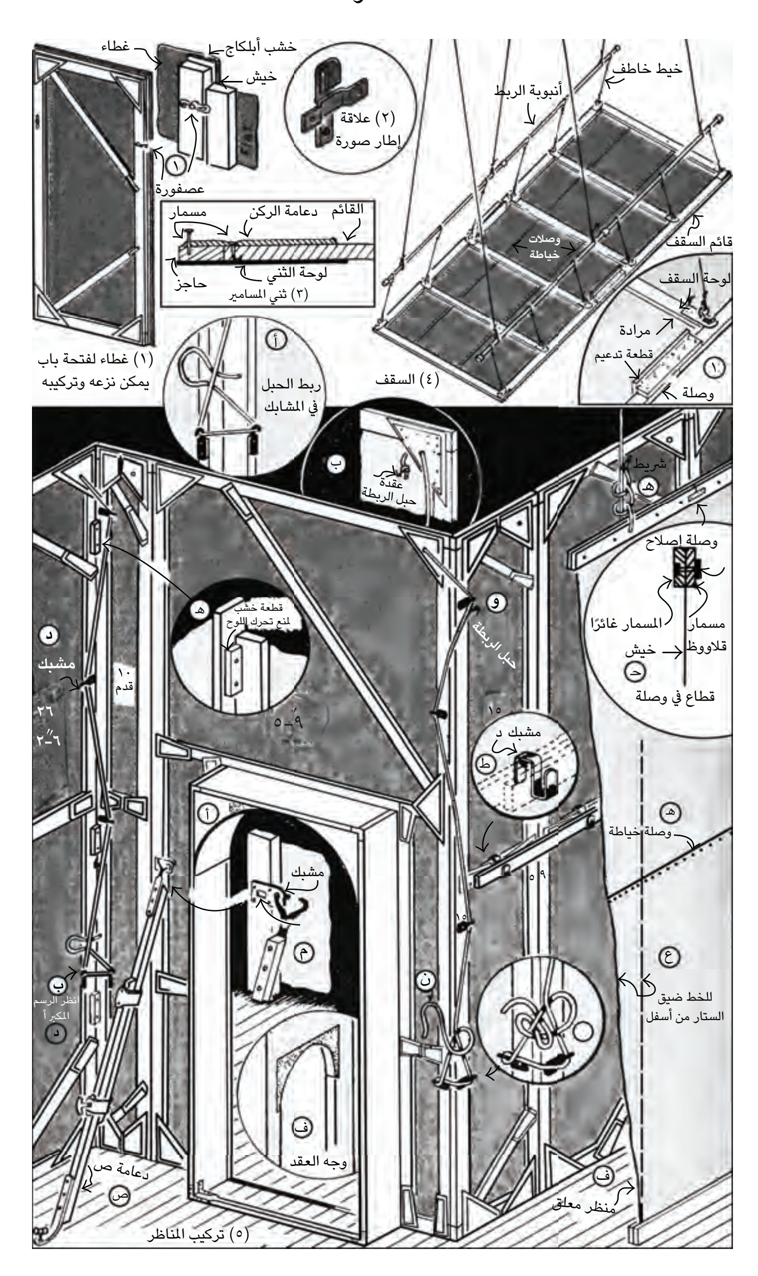
(١١) تركيب المناظر

عندما يوصل مسطحان ببعضهما عند أحد الأركان، يجب أن يغطي ما كان منهما على محور أفقي حافةَ الآخر الواقع على محور رأسي أو محور مائل (انظر اللوحين ٥، ١٥ برقم ٥ شكل ١٧-٦)، وإلا استطاع النظارة رؤية ما وراءهما خلال الشق الطولي بينهما.

(١١-١) الربط lashing

يعمل ثقب قطره ٧ / ١٦ من البوصة في القطعة الحديدية التي تربط الركن الأيمن العلوي بكل مسطح. ويمرر منه طرف حبل بطول المسطح ويعقد من الداخل (كما في ب، وبرقم ٥ شكل ١٧-٦)، ويسمى «حبل الربط». وتثبت بعض «المشابك» بقوائم المسطحات، كما في د برقم ٥، ويلاحظ وضع المشبك العلوي على الحافة الداخلية للقائمة اليسرى من يمين المسطح، على بعد قدم من القمة. ويوضع المشبك التالي على بُعد ثلاث أقدام منه في القائمة اليمنى من يسار المسطح. وهكذا دواليك بالنسبة للمشابك الأخرى، فإذا جاء المشبك قريبًا من زاوية أو حزام نُقل إلى أعلى أو أسفل. ويسمر في الحافة الداخلية للقائمة خطاف على بُعد ١ / ٢ ٢ قدم من الأرض (كما في أ، ل).

لربط المسطحات معًا يمرر الحبل أولًا من لمشبك العلوي. ويستلزم هذا العمل مهارة لا تُكتسب إلا بالتمرين. والنقطتان الأساسيتان الواجب مراعاتهما هما: (١) اقذف الحبل



غطاء
خشب أبلكاج
خيش
عصفورة
(٢) علاقة إطار صورة
خيط خاطف
أنبوبة الربط
القائم
دعامة الركن
مسمار
لوحة الثني
حاجز
(٣) ثني المسامير
وصلات خياطة
قائم السقف
لوحة السقف
مرادة
قطعة تدعيم
وصلة
(١) غطاء لفتحة باب يمكن نزعه وتركيبه
ربط الحبل في المشابك
(٤) السقف
عقدة حبل الربطة
شريط
وصلة إصلاح
المسمار غائرًا
مسمار قلاووظ
خيش
قطاع في وصلة
قطعة خشب لمنع تحرك اللوح
حبل الربطة
مشبك
مشبك د
وصلة خياطة
للخط ضيق الستار من أسفل
انظر الرسم المكبر أ
وجه العقد
دعامة ص
منظر معلق
(٥) تركيب المناظر

شكل ١٧-٦

عاليًا. (٢) اجذب الحبل إليك ثانيةً بسرعة وبشدة، ثم مرره حول المشابك السفلى، وشده بقوة، واشبكه في خطاب الربط الذي يمسكه تلقائيًّا. واربط طرف الحبل كما هو مبين في أ برقم ٥ شكل ١٧-٦. ويمكن وضع مشابك بدلًا من خطاطيف الربط، عند الحاجة، كما في «ن». وفي هذه الحالة يجب ربط طرف الحبل كما في «س»، ولا مفر من ترك جزء من الحبل مرتخيًا.

عندما يلتقي مسطحان، كما في حالة المسطحين ٢٦، ١٠ برقم ٥ شكل ١٧-٦، يجب وضع «مسند من الخشب (قبقاب)» لمنع تحركهما، مقاس ١″ × ٢″، تثبت بمسامير محواة إلى العارضة السفلية للمسطح الموضوع في منطقة أسفل المسرح، وإلا عمل حبل الربط على فصل الحافات بدلًا من ربطها معًا. كذلك يلزم وضع مساند خشبية لمنع التحرك عند الدروع.

(١١-٢) التسمير nailing

إذا كان المنظر سيُستعمل طوال المسرحية فيمكن الاستغناء عن ربط المسطحات بحبل، وعندئذٍ تربط معًا عند كل ركن بأربعة مسامير ٨ بنس من مسامير التشطيب. على أن يكون رأس المسمار بارزًا بمقدار ١ / ٤″ ليَسهل نزعه.

(١١-٣) دعم الحوائط bracing

تعمل أركان المنظر، مضافًا إليها ثقل السقف، على صلابة بناء المنظر صلابةً شديدة، ومع ذلك يلزم وضع دعامات إضافية عند منتصف الحوائط الطويلة، وعند الجانب ذي المفصلات من الباب (وأحيانًا عند جانبيه كليهما). فتوضع دعامات كالمبينة في (ص برقم ٥ شكل ١٧-٦) تثبت بكانة من الحديد لها خطاف ذو شعبتين، إلى أحد قوائم المسطح. فتقلب الدعامة بحيث يشير طرفها الأسفل تجاه الأرض، وتمرر إحدى شعبتَي الخطاف الموجود بأعلى الدعامة في ثقب المشبك (م)، ثم تلوى الدعامة ويثبت طرفها الأسفل بأرض المسرح بمسمار محوي. ويمكن الاستعاضة عن هذه الدعامة بأخرى على شكل مثلث قائم الزاوية كما في رقم ١٠ شكل ١٧-١. ولكن هذه «الدعامة الأخيرة» ليست مريحة كالدعامة الأولى.

(١١-٤) تقوية صلابة المنظر stiffening

يمكن، إذا لزم الأمر، تقوية صلابة الحوائط بوضع خطاف من الحديد على شكل حرف S فوق حزام المسطح أو فوق قمته، ووضع قطعة خشبية ١″ × ٣″ في الشعبة الأخرى لحرف S (كما في ط برقم ٥ شكل ١٧-٦).

(١١-٥) الخطاطيف hooks

كثيرًا ما يمكن استعمال مشابك الأبواب المعروفة باسم «عصفورة» في وصل المناظر حيث يتطلب الأمر الفك السريع. وخير ما تعلق به الصور والأدوات الخفيفة هو علاقات إطارات الصور العادية (كما في رقم ٢ شكل ١٧-٦). وعندما يلزم وصل حبلين أو فكهما بسرعة، تربط حلقة في طرف أحد الحبلين وخطاف في طرف الحبل الآخر.

(١١-٦) الأبواب والنوافذ doors and windows

تربط هذه في أماكنها بمفصلات طويلة الأجنحة تثبت في كلٍّ من جانبَي الإطار (كما في أ برقم ١١ شكل ١٧-٢). فيثبت الجناح الأسفل للمفصلة بمسمار محوي بحيث تكون قمة المفصلة مائلة قليلًا نحو أعلى المسرح. وعند الاستعمال يوضع قاع الإطار أولًا في الفتحة من جهة وسط المسرح، ثم تطرق أجنحة المفصلات الأخرى إلى أعلى ويدفع الإطار إلى داخل المسطح. وثبت الإطار في مكانه بضغط أجنحة المفصلات إلى أسفل، فتدخل «مشحوطة» في القوائم الداخلية.

(١٢) نقل المناظر

تُعرف عملية ربط أجزاء المناظر في مواضعها بـ «التحضير»، وتوصف عملية فك الأجزاء بـ «الهد»، كما تُعرف عملية نقل الأجزاء إلى مواضع مؤقتة بـ «الركن».

(١٢-١) الحمل running

تُعرف عملية نقل المناظر يدويًّا بـ «الحمل». وليست هذه بالمسألة الهينة. فبالرغم من خفة المناظر، إلا أنها عسيرة على النقل ما لم تحمل في توازن تام.

وتحمل المسطحات على سيفها لتجنب مقاومة تيار الهواء، ويجب أن تبقى منتصبة وإلا هوت. فيقف العامل خلف المسطح على مقربة من القائم الأمامي، ويقبض عليه بكلتا يديه بحيث يمس برسغيه ظهر الخيش، ثم يرفع مقدمة كعب المسطح، ويسير بالمسطح، تاركًا مؤخرة الكعب تزحف على الأرض. وقد يتبعه عامل آخر يدفع المسطح ويساعد على حفظ توازنه. ويمكن بهذه الطريقة نقل «كتاب» مؤلف من عدة مسطحات متصلة بمفصلات بعضها إلى بعض، بشرط أن تطوى أولًا.

وتنقل الأبواب، وإطارات الأبواب، كوحدات متكاملة، وذلك بعد نزعها من المسطح، وإذا فُتح مصراع الباب أمكن نصب الإطار مسندًا إليه. وعند النقل يحمل الإطارَ عاملان، ويراعى إمالة الإطار بحيث يعمل الثقل على إبقاء الباب مغلقًا.

(١٢-٢) الدفع rolling

تُنقل المناظر الثقيلة بدفعها على عجلات، كأن تزود أرجل المصاطب بعجلات. والمناظر التي تدفع على عجلات تتحرك بسهولة؛ ولذا ينبغي ربطها إلى الأرض بمشابك أرضية ومسامير بريمة (كما في رقم ٢ شكل ١٧-٢).

وتصنع العجلات على نوعين: (١) «لولبية» تدور في جميع الاتجاهات. (٢) «ثابتة» تتحرك إلى الأمام والخلف فقط. والعجلات اللولبية أكثر نفعًا، ولكن النوع الثابت يمتاز بالقدرة على الحركة في خط مستقيم.

وأحيانًا تنصب أجزاء المناظر برمتها على «جرارات» لا يزيد ارتفاعها على ست بوصات، وتبلغ مساحتها أحيانًا مساحة منطقة التمثيل بأسرها. وهذه الطريقة تساعد على نقل المناظر بسرعة، ولكنها تحتاج إلى فضاء فسيح للتخزين.

(١٢-٣) الرفع flying

في المسارح المزوَّدة بشبكات تعليق متسعة يمكن رفع معظم المناظر إلى الفراغ العلوي. غير أن أغلب المسارح تكتفي برفع السقوف والأستار الخلفية والبراقع.

وتتدلى «الأستار الخلفية والبراقع» بأحبال تتصل بقوائم الشبكة. وتمرُّ هذه الأحبال من خلال ثقوب في القائم العلوي للبرقع أو الستار، وإما خلال شق في القماش أسفل القائم الخشبي مباشرةً (كما في ج برقم ٥ شكل ١٧-٦).

أما السقوف فترفع بالطريقة المبينة في رقم ٤ شكل ١٧-٦. فتمتد أحبال الشد من حلقات المشابك إلى قوائم الشبكة الموازية لها. وينبغي إضافة مساند مقاس ١″×٣″ على الحوائط الجانبية للمنظر على بُعد قدمين أو ثلاثة من الدروع، بحيث ترتفع ست بوصات فوق المنظر، لتكون بمثابة «فرامل» تمنع السقف من الانزلاق أكثر من اللازم عندما يخفض إلى موضعه.

(١٣) نقل المناظر – توزيع الاختصاص

يكمن سر النقل السريع للمناظر في تخطيط الحركة والتدرب عليها بحيث لا تبقى يد عاملة بغير عمل تعمله، أو تناط بها مهمة يتعذر تنفيذها بسرعة. ولما كانت الطريقة المثلى أن يقوم العمال بالعمل أزواجًا، فإن عدد الأزواج اللازم يتوقف على صعوبة العملية، ومع ذلك يكفي في المتوسط أربعة أزواج، فيقسم العمل إلى خطوات تُعد سلفًا بكل دقة وعناية. فإذا لزم هد منظر كالمبين برقم ٢ شكل ١٦-٣ وإقامة منظر آخر في مكانه كالمبين بشكل ٢-٧، يمكن تنظيم خريطة للعمل على غرار الخريطة التالية. وهذه الطريقة أفضل ولا مراء من المحاولات غير المُجدية التي تتمثل في جمع طواقم العمال على خشبة المسرح وسؤالهم عما ينبغي نقله قبل غيره من أجزاء المنظر.

ويحسن كتابة التعليمات الخاصة بخطوات كل عامل بالآلة الكاتبة على بطاقة مقاس ٣″×٥″ ليسهل عليه الرجوع إليها عند الحاجة.

وعند التدرب على النقل، قد يظهر خطل بعض الخطوات التي ينبغي تغييرها في الحال، مع ضرورة إدراج كل تعديل في خريطة العمل والبطاقات الفردية الخاصة بالعمال.

خريطة توزيع الاختصاص*

الخطوات	الزوج رقم ١	الزوج رقم ٢	الزوج رقم ٣	الزوج رقم ٤
	جو وسام	توم ولي	إد وديك	دان وبات
١	رفع السقف	هد ٤، ٢٨ والخاص	هد ٣٥، ٦٢	هد ٣٠، ٦٥
٢	هد ٣٦، ٦٠	فك ١٠، ١٢	نقل المائدة أ والكراسي	نقل الدرجات إلى المصطبة وحمل الساعة

الخطوات	الزوج رقم ١	الزوج رقم ٢	الزوج رقم ٣	الزوج رقم ٤
		نقل السلم وهد ٦١		
٣	هد ٢٣، ١، ٢، ١٠	هد المصاطب والمسطحات الملاصقة لها		نقل الكنبة والأريكة ب
٤	حمل مكتب اليمين وسلة المهملات ونقل كراسي اليمين	نقل البيانو والأريكة أ		تحضير مكتب الوسط ونقل المائدة ب والكراسي
٥	حمل كراسي اليمين	حمل باب اليمين	حمل باب الوسط ونقل المصباح	حمل باب اليسار
٦	تحضير كتاب ٦	تحضير كتاب ٥	نقل جهاز المياه	تحضير كراسي الوسط
٧	تحضير مسطح ٤	تحضير كتاب ٣	تحضير كتاب ٢	حمل المكتبة
٨	تحضير البطانة ج	تحضير البطانة ب	تحضير البطانة أ	تحضير كتاب ١
٩	تحضير مكتب اليمين	تحضير باب اليمين	تحضير باب الوسط	تحضير باب اليسار
١٠	خفض السقف	تحضير كراسي اليمين وسلة المهملات	تحضير جهاز المياه	تحضير المكتبة

* التعليمات التي ليس تحتها خط تتعلق بالمنظر المبين في رقم ٢ شكل ١٦-٣.
التعليمات التي تحتها خط منقوط تتعلق بالمنظر المبين في شكل ٢-٧.

الفصل الثامن عشر

الملحقات المسرحية

أول واجب للمشرف على الملحقات أن يعرف ما يلزم للمسرح من ملحقات (إكسسوار) مع الإلمام بكامل مواصفاتها. وتوجد بالمسرحيات المطبوعة عادةً قائمة بما يلزمها من ملحقات كما أخرجت على مسارح برودواي. ولا ننكر أن في تلك القائمة عونًا كبيرًا للمشرف على الملحقات، غير أنه لا يستطيع الاعتماد عليها، بل يضطر غالبًا إلى حذف أشياء وإضافة أخرى تبعًا لما تقتضيه حاجة الإخراج.

وعادةً يوضح المخرج أهم الملحقات ومواصفاتها. ولكن المشرف لا يستطيع الاعتماد على هذه أيضًا، ويضطر إلى أن ينتظر التدريبات ليتأكد بنفسه ما يلزم فعلًا، ويحرر به قائمة ... وحتى هذه لا يمكن الاعتماد عليها نهائيًّا كذلك؛ إذ كثيرًا ما يبهم الممثلون شغلهم في التدريبات، بطريقة تجعله لا يدرك أنهم يستعملون بعض الملحقات الخيالية. كما أن المخرجين يضطرون أحيانًا إلى حذف أو إضافة بعض الملحقات في أثناء فترة التدريبات؛ وبناءً على كل هذا لا توجد طريقة لعمل قائمة كاملة أكيدة بالملحقات اللازمة إلا بعد أول تدريب بملابس المسرح ... بيد أن عمال المسرح لا يمكنهم الانتظار كل هذه المدة، وعليهم أن يحصلوا على قائمة صحيحة في أقرب وقت مستطاع.

ومن الطرق الناجعة في هذا الشأن، استعمال بعض الملحقات الصورية في أثناء التدريبات الأولى. وهذه الملحقات البديلة قد تكون عصيًّا أو صناديق أو قطعًا من الورق المقوى أو ما إلى ذلك، ويُكتب عليها بالخط العريض أسماء الملحقات التي تمثلها. ويجب أن تكون هذه مشابهة للملحقات الحقيقية صورةً وحجمًا ما أمكن. وعندئذٍ يطلب من الممثلين التوقف إذا كان هناك ملحقات تنقصهم. كذلك يجب أن يوجهوا النظر إلى مواصفات الملحقات اللازمة لهم إذا فات عمال المسرح منها شيء. فهذه الطريقة تمكن المشرف من عمل قائمة صحيحة دون تعطيل القيام بالتدريبات.

ومطابقة الملحقات للمواصفات مسألةٌ حيوية للغاية. فذات مرة كنت أقوم بوظيفة مشرف على الملحقات، وصنعت بيدي كرسيًّا مرتفع الظهر حسب تعليمات المصمم. وبعد الانتهاء منه أدركت أن ظهره يغطي مشهدًا هامًّا يدور أعلى المسرح، وكان ما يلزم فعلًا هو مقعد وطيء بدون ظهر.

والكراسي والأرائك المحشوة أكثر من اللازم لا تتناسب والعمل المسرحي؛ إذ يغوص فيها الممثلون فلا يمكنهم النهوض من فوقها برشاقة. ولاجتناب ذلك يوضع لوح من الخشب تحت حشية الكرسي أو الأريكة لإبطال عمل الأسلاك اللولبية.

(١) الملحقات المستعارة أو المؤجرة

يستعير الهواة أو يؤجرون معظم ملحقاتهم، فيجب عليهم أن يحافظوا عليها ويحرصوا على سلامتها حتى يثق بهم المعير أو المؤجر، فيعيرهم أو يؤجر لهم مرةً ثانية بل مرات أُخر. وإذا حدث أن استعرت شيئًا أو أجرته وأصابه تلف، فلا تعرض فقط أن تلتزم بنفقات الإصلاح، بل ألح في وجوب ذلك، أو أصلحه قبل أن ترده إلى صاحبه. ولزيادة الاحتياط، يؤمَّن على «الملحقات المستعارة»، أو المؤجرة، ضد الحريق والحوادث، فليست رسوم التأمين باهظة، كما أنها ضمان لعدم التعرض لدفع مبلغ جسيم إذا اقتضى الأمر. وزيادةً على ذلك فالتأمين برهان قاطع على حسن نيتك، وعامل هام في ثقة المعير أو المؤجر بك.

وإذا كانت بعض الملحقات تالفة أو باليةً وقت استعارتها أو تأجيرها، فيجب توضيح ذلك كتابةً حتى تخلو من اللوم في المستقبل. وابتعد عن استعارة الأشياء التي يحمل لها أصحابها ذكريات عاطفية، مهما ألحوا عليك في ذلك.

(٢) الملحقات الدائمة

توجد بعض الفرق المسرحية في بلاد ليس فيها محلات لتأجير المعدات المسرحية أو يصعب فيها استعارتها. عندئذٍ يجب على الفرقة أن تقتني أكبر كمية ممكنة من الملحقات المتنوعة، إما عن طريق شرائها مستعملة، أو الحصول عليها كهدايا.

ويجب صيانة هذه الملحقات وقيدها وعمل جرد لها. حقيقةً إن هذا يستلزم مجهودًا شاقًّا لكنه أقل من عُشر المجهود الذي يوفره.

يجب اقتناء أغطيات (بياضات) من عدة ألوان لكل قطعة أثاث منجدة حتى يمكن تغيير سمتها من مسرحية إلى أخرى، بل ومن منظر إلى منظر.

أما الأثاث الخشبي فيجب طلاؤه بطلاء «ورنيش» لا يتأثر بالماء حتى يمكن تلوينه بطلاءات المناظر أو البوية العادية، ثم غسله بعد الانتهاء من المنظر.

وأحيانًا تغطى الأثاثات الخشبية بقطع من خشب الأبلكاج لتغيير شكلها أو زخرفتها، ثم تزال هذه عند الانتهاء من الغرض الذي وُضعت من أجله. وقد حدث أني غيرت لون بيانو عادي بهذه الطريقة دون أن يحدث به أي خدش.

(٣) صنع الملحقات

من الأفضل للمخرج أن يصنع ملحقاته بنفسه؛ إذ تكون حسب احتياجاته تمامًا، وتصبح ملكًا له يحفظها في مخزنه ويدخل عليها من التعديلات ما يشاء.

(٣-١) المناضد tables

تصنع المناضد كالرسم الموضع برقم ١ شكل ١٨-١، بأرجل وعوارض من خشب السويد، ما عدا قمتها. ويشكل الجانب العرضي ١ × ٤ بوصات بحيث يبرز لسان مقاس ١ × ٢ بوصة من كل طرف من طرفيه. أما الجانبان الطوليان ١ × ٤ بوصات، فيجب أن يعمل في أعلاهما حزوز لتستقبل دعامات مستعرضة مقاس ١ × ٢ بوصة، بحيث لا تزيد المسافة بين كل دعامتين على قدمين. أما قمة النضد فتكون من خشب الأبلكاج سُمك ربع بوصة.

(٣-٢) المصورات الزيتية oil paintings

يمكن تقليد اللوحات الزيتية تقليدًا متقنًا في سهولة مدهشة. اصبغ إطارًا من خشب المورينة مقاس ١ × ٣ بوصات، ودعِّم أركانه بقطع مثلثة الشكل من الأبلكاج، وضع على حافاته قطعًا من خشب الكرانيش، وادهنه بطلاء المغرة الصفراء، ثم ظلله بطلاء البرنز الذهبي ليوهم بمنظر الخشب المحفور، ثم الصق على الإطار من الخلف منظرًا مرسومًا على الخيش أو الموسلين. وترسم الصورة نفسها كروكيًّا بطلاءات المناظر، باستخدام فرشاة طلاء الحوائط. وعندما يجب الطلاء، ترسم التفاصيل بالطباشير الملون وأقلام الفحم.



خشب أبلكاج
٢″ × ١″
١″ × ٤″
٣″ × ٣″
(١) بناء النضد
ديك رومي محمر
تاج من الورق
قطعة من الخشب ذات مسامير بارزة الرأس
رأس
من عجينة الورق
المقوى
خشب أبلكاج
ذراع
ناب فيل
قماش
قطن حشو
خشب أبلكاج
قطعة قماش في الطرف
(٢) الدُّمى المصنوعة من الخرق
قماش
التمثال كامل ومدهون
(٣) الملحقات المعقدة التركيب تصنع من عدة مواد بطرق شتى
أنبوبة تستعمل محورًا
مقبض
ثوب من القماش
تلحم النصفان بشريط من الورق
خيش
شبكة من السلك
(٥) إحداث صوت يحاكي صوت الريح
رش أو فاصوليا أو نحو ذلك
طريقة أخرى لاستعمال عجينة الورق
حبال التعليق
حبال إمالة الجهاز
مسوج السلك
(٧) محاكاة صوت انهمار المطر
(٨) تقليد انهمار الثلج

شكل ١٨-١

(٣-٣) الأدوات غير المنظمة الشكل irregular shapes

يمكن عمل أية أداة بطريقة صنع الدمية من الخرق كما في رقم ٢ شكل ١٨-١ أو بطريقة عجينة الورق المبلل. وذلك بأن تُقطَّع الجرائد العادية إلى قطع صغيرة وتُنقع في الماء لمدة ليلة، ثم تُعصر وتُمزج بالصمغ لتتكون منها عجينة متجانسة القوام. وتوضع منها طبقة رقيقة تلو الأخرى على قطعة من الخشب بها رءوس مسامير بارزة (كما في رقم ٣ بنفس الشكل) وتشكل بالصورة المطلوبة. وبعد أن تجف تُلون بالألوان المناسبة.

ويوضح رقم ٦ طريقة أخرى لاستعمال عجينة الورق، وذلك عندما يراد صنع عدة وحدات من شكل واحد. فيعمل قالب من الجبس أو البلاستيسين plasticene، ويُطلى سطحه من الداخل بطبقة رفيعة من الدهن أو الصابون قبل عملية الصب حتى لا يلتصق الورق بالقالب، ثم يغطى سطح القالب من الداخل بعدة شرائط من الورق بفرشاة مغموسة في الصمغ، وتترك كل ثلاث طبقات لتجف، ثم يوضع غيرها بعد دهان سطح الورق بالصمغ. وبعد الطبقة النهائية يُنزع الجسم من القالب، وتسوى حافاته ويطلى بطبقة من صمغ اللك (الجملاكا). وبعد جفافه يلون حسب الطلب.

يمكن تقليد التماثيل وأعمال الحفر البارز بأن تُغمس قطعة من القماش في الغراء بالسائل، وتُعلق فوق إطار خشبي، وتُشكل بالصورة المطلوبة، ثم تُترك لتجف، فتحتفظ بشكلها. بعد ذلك تطلى بصمغ اللك قبل دهانها باللون المرغوب. وبذا يحصل على شكل غير متقن، فتضاف إليه التفاصيل بالطلاء (كما في ٣ شكل ١٨-٢). ويتغاضى تمامًا عن التفاصيل الصغيرة.

(٣-٤) الأطعمة foods

تُصنع الأطعمة المسرحية غير المعدة للأكل من عجينة الورق (كما في رقم ٢) أو من ورق «الكريشة» (كالسلاطة)، أو كالدمى المحشوة بالخرق. وإذا كان لا بد من ظهور الطعام ساخنًا يتصاعد منه البخار، تخفى بداخله قطعة ثلج فيتصاعد منها «البخار» المطلوب. أما الأطعمة الحقيقية التي تُستعمل على المسرح دون أن تؤكل، فيجب أن يضاف إليها الملح بكثرة حتى لا يأكلها عمال المسرح والممثلون قبل أن يراها النظارة.

ويُشترط في الأطعمة التي تؤكل على المسرح:

(١) أن تكون خفيفة حتى لا تحتاج إلى مضغ كثير وحتى يسهل بلعها بسرعة.

(٢) يمكن إمساكها بدون عناء. ويجب عدم حفظها في الثلج قدر الإمكان.

ولا يلزم أن تكون الأطعمة هي نفسها، بل يحسن تقليدها، فمثلًا: يشكل اللحم من لباب الخبز المدهون بالمربى.

أما البرتقال ونحوه فيجب أن تنزع منه البذور وأغلب ما بداخله حتى لا يضطر الممثل إلى التهام البذور أو استقبال رذاذ العصير في عينه ... ويمكن تشكيل البيض المقلي من قطعة مشمش فوق قطعة من لباب الخبز الأبيض. وتقلد البطاطس المحمرة بلباب مقدد يقطع إلى الأحجام المطلوبة. ولتقليد الويسكي ونحوه يستعمل الشاي أو الكوكاكولا المخففة بالماء. وتصلح خميرة الجنزبيل كويسكي ممزوج بالصودا.

ولا ينبغي تقديم مشروبات كحولية حقيقية فوق المسرح إطلاقًا؛ لأن الممثل محتاج إلى جميع قواه العقلية. وقد حدث أن تناول أحد الممثلين شيئًا من الكوكتيل كان متعودًا تناوله قبل العشاء كل مساء. ولكن مجهود التمثيل في تلك الليلة زاد الجرعة، فصدرت منه في أثناء التمثيل حماقات أفسدت مناظر هامة.

(٣-٥) نسيج العنكبوت cobweb

يُصنع نسيج العنكبوت من محلول الغراء العادي المستعمل في طلاء المناظر. يوضع قليل من الغراء الساخن على ساق خشبية، ثم توضع فوقها ساق أخرى، ويضغط الغراء بينهما، ثم تبعد الساقان عن بعضهما في رفق، وتلصقان ثانيةً عدة مرات حتى يصير الغراء غليظ القوام، وتنشأ عنه كتلة من الخيوط الرفيعة، تشد بين نقطتين، مثل ذراع مقعد وظهره. أما المساحات الكبيرة فيوصل بينها بخيط من الحرير الرمادي، ثم يشد نسيج العنكبوت (الغروي) بين هذا الخيط وأقرب جسم.

(٣-٦) انهمار الثلج snow effect

يؤتى بصندوق كالمرسوم برقم ٨ شكل ١٨-١، ويملأ بقصاصات الورق الرفيعة المستديرة المعروفة باسم «الكونفيتى»، ويراعى أن تكون كلها بيضاء ناصعة، ويعلق في السقف، فإذا شدت الأحبال ارتج الصندوق وانهمر منه الثلج على خشبة المسرح.

(٤) المؤثرات الصوتية

تتجه بعض الهيئات إلى تسجيل المؤثرات الصوتية على أسطوانات ولكنها مع الأسف لا تفي بالغرض؛ إذ يصحب الأصوات المطلوبة صوت احتكاك الإبرة بالأسطوانة، وكثيرًا ما تكون تلك الأصوات غير واضحة. ويمكن محاكاة الأصوات بطرق أخرى أمام ميكروفون يتصل بمكبر صوت في المسرح. فصوت ضغط أوراق «السيلوفان» يحكي صوت اللهب، وتحطيم علبة ثقاب يشبه صوت تكسير الأخشاب. وبوضع الميكروفون بقرب مروحة كهربية تدور، يمكن محاكاة صوت مراوح الطائرة. كما يمكن تقليد المؤثرات الصوتية أمام الميكروفون بالفم، كنفخ بوق سيارة وأصوات الحيوانات والريح وغير ذلك.

(٤-١) المؤثرات الصوتية الخاصة special sound effects

على الرغم من التقدم العصري لا تزال بعض المؤثرات العتيقة تحتل مكانتها.

(٤-٢) لوح الرعد thunder sheet

يعلق لوح كبير من الصاج المجلفن مقاس ٦″ × ٦″ ٢′ بحبل حتى لا يمس جسمًا صلبًا. فيمكن به تقليد صوت الرعد، وصوت انطلاق المدافع، وأصوات الانفجار، وذلك بأن يُهَز بعنف، أو يُطرق بمطرقة، أو بعصا طبلة لُفَّت على طرفها قطعة من اللباد.

(٤-٣) الأجراس bells

لمحاكاة أصوات الأجراس تستعمل إطارات العجلات الحديدية، أو قطع من الأنابيب النحاسية معلقة في حبل.

(٤-٤) القطارات railroad effect

اصنع قاعدة خشبية مربعة الشكل طول ضلعها ٤″ ١′ (كما في رقم ٤ شكل ١٨-١)، وثبت بوسطها أنبوبة طولها ٨″ وقطرها ١ / ٢″ بوساطة «جلبة» ذات شفة، كما تثبت بها ثلاث أو أربع قطع من شبقات الحديد المبطط بزوايا مختلفة، واصنع صندوقًا قليل العمق من الخشب ١″ × ٣″، وضع له قاعًا من خشب الأبلكاج، وضع في أركانه قطعًا

من «شنابر» الحديد، وثبت في أحد أركانه يدًا رأسية. واثقب في وسطه ثقبًا ٧ / ٨″، وثبت بقاعه بضع عجلات حديدية. ضع الصندوق فوق القاعدة بحيث تنفذ الأنبوبة من الثقب، واملأه بالأحجار. فعند إدارة الصندوق، تُحدث عجلاته صوتًا يحاكي صوت سير قطارات السكك الحديدية. وإذا وضعت قطع من خشب «البغدادلي» بدلًا من شبقات الحديد، واستبدلت العجلات المعدنية بأخرى ذوات إطارات من المطاط، أحدث الجهاز صوتًا يشبه صوت سير العربات التي تجرها الخيل على الطرق غير الممهدة.

(٤-٥) المطر والأمواج rain and surf

يمكن تقليدها بجهاز كالمبين برقم ٧ شكل ١٨-١. فإذا كان قاع الصينية من خشب «الأبلكاج» ووُضع فيها نصف رطل من الرز أو الفاصوليا، وأميلت، أحدثت صوتًا يحاكي صوت الأمواج. وإذا كان قاعها من الحديد ووُضعت بها كمية من كرات الرصاص الصغيرة (الرش) كان الصوت كصوت سقوط الأمطار على سقف من الصاج.



شكل ١٨-٢: «الحجر المتنقل لا يتراكم عليه طحلب»، مسرح جامعة ييل: تصميم هارولد سولومون: كثيرًا ما تتراكم في المناظر الداخلية الواقعية كهذا المنظر، عدة تفاصيل عديمة المعنى، فالأطباق هنا مسمَّرة إلى المسطحات، وهي مصنوعة من الورق المقوى، وملونة لتقلد الأطباق الخزفية.

(٤-٦) الريح wind effect

يمكن محاكاته بجهاز كالمبين برقم ٥ شكل ١٨-١. فعند إدارة الأسطوانة الأفقية، تحتك بقطعة الخيش وتُحدث صوتًا يشبه صوت الريح تمام الشبه. وإذا غيرت سرعة إدارة الأسطوانة باستمرار، حصلنا على نتائج أفضل.

(٤-٧) وقع حوافر الخيل horse hoofs

اقطع جوزة هند نصفين، ثم انزع ما بداخلها. أمسك كل نصف منهما في يد واضرب الأرض أو سطح نضد بهما وفتحتاهما إلى أسفل، في حركة اهتزازية، بحيث تضرب الحافة الأرض أولًا. وبقليل من التمرين يمكنك تقليد جميع أنواع وقع حوافر الخيل.

الفصل التاسع عشر

الملابس

سواء أصممت الملابس أم اخترت من التصميمات الجاهزة، يجب أن تناسب شخصيات المسرحية وروحها وأسلوبها. فمثلًا يجب أن يختلف زي كليوباترة في مسرحية «أنطوني وكليوباترة» لشكسبير، عن زيها في مسرحية «قيصر وكليوباترة» تأليف شو shaw، وعن زيها في مسرحية «في سبيل الحب» لداريدن. كما أنه يجب أن تلائم الملابس مزاج المشهد وموقعه؛ فقد تلبس فتاة في الحياة الواقعية ثوبًا زاهيًا في موقف الحِداد، ولكن هذا لا يصح في المسرح إلا إذا كان التقابل بين الزي والموقف متعمَّدًا، والنظارة على علم به.

(١) نقل الآراء والمعلومات عن طريق الملابس

لا تكفي ملائمة الزي، بل يجب أن يُعبر كذلك عن طبيعة الشخصية والموقف والمسرحية. فأي زي لسيد من سادة القرن السادس عشر يتصف بالبهرج من الممكن أن يناسب شخصية بتروكيو في مسرحية «ترويض النمرة». ولكن إن صبغت زيه باللون الأحمر وزينته بالشرائط والحشيات وجعلته يمسك بسيف كبير، ويضع على رأسه قبعة ضخمة ذات ريشة مكسورة، لأدرك النظارة على الفور:

(١) أن المسرحية هزلية رومانسية.
(٢) وأن بتروكيو هو البطل.
(٣) وأنه مبارزٌ مغوار.

(١-١) العلاقة بين شخصيات المسرحية relationships of characters

يجب أن توضح علاقة الشخصيات:

(١) بالنسبة للمسرحية: بأن تبين الأهمية النسبية بين الشخصيات. وهذا يحتاج إلى براعة ودهاء عظيمين في بعض الأحيان. ففي كثير من مسرحيات «باري» تكون البطلة سيدةً حقيرة، ومع ذلك فيجب أن تدل ملابسها على أنها البطلة. ومن الوسائل المستعمَلة في ذلك أن نجعل ثيابها من لون واحد — كالأزرق الفاتح مثلًا — ونُلبس الآخرين أزياءً من ألوان مختلفة. فالمرء في الطريق العام يستطيع ملاحظة ثوب يتألف من لونين متقابلين أو أكثر. ولكن على المسرح، حيث تكون الرؤية من مسافة بعيدة، يكون الثوب ذو اللون الواحد بارزًا، ولا سيما إذا كان هناك تقابل بينه وبين ما خلفه. وهذا لا يعني أن من تلبس سترة حمراء فوق رداء أبيض تكون أقل بروزًا ممن تلبس رداءً رماديًّا. ولكن هذه القاعدة صحيحة في حدود المعقول، وتساعدنا على حل كثير من المسائل الصعبة.

وأية ظاهرة غريبة في الملابس، كالقفاز المصنوع من الفراء الذي يلبسه الرجل رقم ٢٢ بشكل ١٩-٢، تُعتبر من لمسات الزي وتجعل الشخص بارزًا. ومن عوامل الإبراز، أن تلبس البطلة ثوبًا أبيض ناصعًا في الفصل الأخير.

وقد يبدو هذا الرأي شخصيًّا، ولا يتفق، بطبيعة الحال، وكل مسرحية، ولكنه أتى بالفائدة المرجوة في كل مرة جرَّبته فيها.

(٢) بالنسبة إلى بعضها فيما بينها: قد يرتدي أفراد التكتلات أثوابًا متجانسة لتدل على علاقة كلٍّ منهم بالآخر (انظر شكل ٥-١)، أو يشدد التقابل بين ملابس الخصمين. وأحيانًا تكون ملابس الخدم تقليدًا لملابس مخدوميهم. وعلى هذا فإن علاقة الملابس وسيلةٌ ناجعة في نقل المعلومات ببراعة.

(١-٢) التعبير عن الشخصية expressing the character

هناك إمكانيات لا تُحصى في تعبير الملابس عن الشخصيات. وما سنذكره هنا لا ينطبق على جميع الشخصيات، ولكنه رغم ذلك جدير بأن تحاوله في كل مرة تُصمم فيها زيًّا للتأكد من أنك لم تترك فرصةً دون استغلال.

وأهم ما تجب مراعاته عند تصميم الزي هو:

طبيعة الشخص

هل هو متواضع أو متكبر، فظ أو رقيق، خجول أم كثير الزهو ... إلخ؟

عمره

ولهذا العنصر أهمية خاصة في تصميم ملابس كبار السن في مسرحيات الجامعات، حيث يترك «المكياج» والتمثيل عادةً ثغرات تحتاج إلى سد.

المركز المالي والاجتماعي والذوق وغير ذلك

توضح الملابس مثل هذه الأمور للنظارة في سهولة ويسر. ولكن المسألة قد تتعقد أحيانًا بتغير حالة الشخص قبل بداية المسرحية. فمُواطن روسيا البيضاء المفلس، إذا وُجد في باريس عام ١٩٢٠م، يختلف ملبسه عن ملبس عبد مفلس هارب من القيصر ولا يستطيع العودة إلى روسيا. وقد يلبس الغني ملابس عتيقة في أوقات فراغه، غير أن ملبسه رغم ذلك لا يشبه ملبس الفقراء.

هل الشخص صاحب البيت أم غريب عنه

ينبئ ارتداء القبعة عن أن مرتديها غريب عن المكان. ومن يلبس قميصًا وخفًّا يدل على أنه من أصحاب البيت. وقد يحتاج الأمر إلى دلائل أكثر براعة وفي هذا عليك أن تقوم بدراسة المسرحية والشخصية.

حالة الشخص العاطفية

هل هو جبان أم جسور، راضٍ بحظه أم طموح، مُتعَب أم مرتاح، نشط أم خامل؟ وبالطبع تُعتبر طريقة ارتداء الملابس هي الأساس هنا. مع ذلك فلا ينبغي إهمال نوع الملابس وحالتها. فمن يعلم أنه قد ورث ميراثًا عظيمًا لا يلبس كمَن يفكر في الانتحار.



شكل ١٩-١: «شانتكلير»، مسرح جامعة ييل: تصميم روبرت سكوت: هذا مثال للخيالية البحتة، يبرز الملابس ويكتفي بالإيحاء في المناظر وفي العرض الأمريكي الأول، كانت الملابس واقعية صُنعت من الرايش، كما صُممت المناظر في تفاصيل كاملة.

(٢) خامات الملابس

إذا كان لك أن تصمم الملابس، أو حتى تخوض الحديث فيها بطريقة مقبولة، وجب عليك أن تلم بخواص خاماتها. وكثيرًا ما يقضي المصمم الخبير عدة ساعات يقلب في يديه قطعةً من القماش ويضعها في الضوء أمام عينيه، ويتحسس نسيجها بين أصابعه. ويجب على الممثلين أن يتدرَّبوا على مثل هذا الإجراء لمعرفة الكيفية التي يرتدون بها الملابس (وهذا أمرٌ نادر الحدوث)، ولكي يستطيعوا كذلك مناقشة المصممين والخياطين في مواصفات ملابسهم. فإذا شكوت من ثوب ولم تستطِع توضيح موضع الشكو، كنت سببًا في مضايقة أخصائي الملابس واحتقارهم لك.

(٢-١) ثقل القماش weight

لثقل القماش أهميةٌ بالغة في تحديد الصورة التي يبدو بها على الملابس، ونوع الثنيات التي تنشأ عنه (قارن بين رقمي ٤، ٧ في شكل ١٩-٢). حاول أن تلائم بين وزن القماش والوزن العاطفي للشخصية أو المسرحية. فمثلًا تلبس الحوريات في مسرحية «حلم ليلة

صيف» لشكسبير أثوابًا من الفوال، ويلبس أفراد البلاط ملابس من الساتان أو المخمل (القطيفة)، ويرتدي أفراد الرعية ملابس من الصوف الخفيف. ولكن إذا ارتدى أي شخص في المسرحية ملابس من الصوف الثقيل أو من الجلد أو من الحرير «المقصب» السميك، فسدت المسرحية.

(٢-٢) الاتساع fullness

بصفة عامة، إما أن يكون الثوب مفرودًا فوق الجسم أو ذا اتساع حوله. وأي شيء وسط بين هذين يجعله يبدو مختلًّا. وعمل الاتساع لسوء الحظ باهظ الثمن، بيد أن هناك ما يعوض عن غلاء الثمن هذا؛ فثوب من ملابس القرن الثامن عشر يحتاج إلى ستة «عروض» من الشفوف «الموسلين»، على حين يحتاج إلى أربعة «عروض» فقط من المخمل.

(٢-٣) الصلابة stiffness

كذلك صلابة القماش عنصر هام في صنع الملابس (قارن بين رقمَي ١٧، ١٩)؛ لأنها توضح الطريقة التي يتثنى بها وطريقة حركته في الهواء. والأقمشة الصلبة غالية الثمن عادةً، وعلى ذلك يمكن تقليد الصلابة على المسرح بتبطين الثوب بمنسوج من الشعر أو بـ «الفرساليا» أو بالمنسوج المعروف باسم «إسكوتش tarlatan». وقد تبطن الملابس بالورق، ولكنه يُحدث صوتًا عند السير والحركة. كذلك يمكن تنشية القماش لإكسابه الصلابة. بينما تفقد بعض الأقمشة صلابتها بالغسل. ويمكن زيادة صلابة الثوب بوساطة «الحشو padding»، ولكن هذه الطريقة قاصرة على أزياء «عصر النهضة» (انظر رقم ١٣ شكل ١٩-٢).

(٢-٤) البشرة surface

عند مراعاة بشرة القماش، لا ينبغي التفكير في اللون واللمعان فقط، بل وفي الزخرفة أيضًا. فكل رسم على القماش يزيد في قيمته الظاهرية. ويوجد بالسوق عدة أنواع من بويات الأقمشة يمكن استعمالها باليد بوساطة «الإستنسل» أو بطريقة الفرشاة الجافة، أو بالإستنسل والرش معًا. وهناك طرق أخرى معقدة لا تتناسب فائدتها مع ما تستلزمه من عناء.

(٢-٥) الصباغة dyeing

لقد سهلت الصبغات الحديثة عملية صبغ الملابس والأقمشة. وصبغات الأنيلين الرخيصة منتشرة في السوق، ويوجد منها عدد كبير من الألوان الجميلة تفي بجميع الأغراض.

(٣) الأزياء الفضفاضة والمُحكَمة

هناك عدد لا يُحصى من الأزياء التاريخية، غير أنها جميعًا إما أن تكون «فضفاضة draped» أو «محكمة fitted». وهذه أول نقطة يجب ملاحظتها عند دراسة الملابس التاريخية.

يتكون النوع الأول من قطع مستطيلة الشكل غالبًا، ويشاهد في معظم الأزياء الإغريقية والرومانية (انظر رقمَي ٣، ٦ شكل ١٩-٢)، وأية محاولة لتقليده بأزياء محكمة لا تقنع أحدًا. ويمكن الحصول على منظر الزي المحكم بشبك القماش بـ «دبابيس المشبك» المختلفة الأنواع، أو بكشكشة القماش. ويتطلب الزي المحكم قص القماش إلى قطع مقوسة الشكل أو بزاوية مع خيوط النسيج bias، ثم تخاط القطع مع بعضها بطول هذه القصات (كما في رقم ١٥). وبالطبع قد تكون إحدى قطع الثوب محكمة من جهة وفضفاضة من الجهة الأخرى. وعند دراسة الأزياء التاريخية يُعتبر الثوب محكمًا إذا احتوى على أية قصات «محكمة».

(٣-١) القصات الفضفاضة drape

إذا عملت القصات الفضفاضة بطول خيوط النسيج، يقال إن الثوب مستقيم أو بسيط (انظر الإزار (الجونلة) رقم ٢٣ بشكل ١٩-٢). ويقال عن الثوب ذي القصات التي تصنع زاوية مع خيوط النسيج إنه دائري أو بزاوية (انظر طرحة السيدة برقم ٣٥). والقصات المقوسة أكثر أناقة وأليق للسيدات، وقلَّما تُستعمل في ملابس الرجال.

(٣-٢) القصات المحكمة fit

تشكل القصات المحكمة عادةً تبعًا للجسم بحيث تكون مطابقة للمقاس تمامًا. فالصديرية الموضحة برقم ١٣ تأخذ شكل الجسم تمامًا كأنها جورب ملتصق بالجسم.

(٣-٣) المشابك fastenings

تلعب طرق شبك الأقمشة دورًا هامًّا في كلٍّ من الأزياء التاريخية والحديثة، وأنواع المشابك كثيرة يخطئها الحصر.

(٣-٤) الأبزيم المزخرف (الفبية) fibulae

انظر هذا النوع من المشابك عند كتفَي رقم ٤. وفي الأزياء الإغريقية لعصر متأخر، كانت المشابك أكثر أناقة من هذه، كما في الأكمام برقم ٥.

(٣-٥) الأزرار buttons

كانت الأزرار في أول نشأتها حوالي عام ١٣٠٠ ميلادية، عبارة عن أقراص تُستعمل للزخرفة، ثم استُعملت في الغرض الشائع الآن منذ عام ١٤٠٠ ميلادية. وهناك نوع مزخرَف استُعمل في تزيين الملابس له مشبك مجدول بدل الثقوب يُعرَف باسم «الضفدع» (انظر الجاكتة برقم ٢٨). وهذا النوع ملائم جدًّا للملابس العسكرية المزخرفة، ويمكن استعمال مشابك الخطاطيف أو «الكبسون» بدلًا من الأزرار. وقد تُغطى الخطاطيف والكبسولات والأزرار بشرائح من القماش تُعرف باسم «ثنية الأزرار».

(٣-٦) الحزام lashings

للحزام أهمية في الأزياء التاريخية (انظر رقم ٤)، وقد يكون الحزام لأحد الأغراض الآتية:

(١) لغرض الزينة ليس غير (كما في رقم ١٢ بشكل ١٩-٢).
(٢) لضم القماش من الوسط (كما في رقم ٥).
(٣) لمنع سقوط الملابس (كما في السراويل الحديثة).
(٤) لتعليق بعض الأدوات كالسيوف والمسدسات ونحوها (رقم ١٨).

(٣-٧) الأربطة lacing

للأربطة غرضان هما الربط والزينة (كما في أربطة الحذاء برقم ٣).



١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
٨
الزي المصري عام ١٣٠٠ق.م.
الإغريقي عام ٤٠٠ق.م.
الروماني عام ٥٠ق.م.
البيزنطي عام ٥٤٠م
٩
١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
نورماندیا عام ١٠٧٠م
الإنجليزي عام ١٣٧٠م
الفرنسي عام ١٤٧٠م
الفرنسي عام ١٥٢٠م
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
الإنجليزي عام ١٦٠٠م
الفرنسي عام ١٦٤٠م
الإنجليزي عام ١٧٠٠م
الأمريكي عام ١٧٧٥م
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
الفرنسي عام ١٨٠٠م
الأمريكي عام ١٨٦٠م
الإنجليزي عام ١٨٧٥م
الأمريكي عام ١٨٩٥م

شكل ١٩-٢

(٣-٨) الخياطة sewing

لا يستطيع النظارة عادةً رؤية غرز الخياطة عن بُعد. ومع ذلك فليست الخياطة قاصرة على وصل قطع القماش بعضها ببعض، بل تؤدي أيضًا غرض الزخرفة (كالوشي الذي يمكن تقليده بالبوية)، وكوسيلة لضم القماش تبعًا لأنماط مختلفة تسمى «سموكنج».

(٣-٩) شريط الإقفال (السوستة أو الفرموار) zippers

يُستعمل شريط الإقفال المصنوع من المطاط «البلاستيك» الزاهي اللون كإحدى وسائل الزخرفة. ويمكن تغطيته بثنية أزرار حسب الحاجة.

(٣-١٠) الزخارف ornament

تشمل زخارف الملابس أنواعًا لا تُحصى مختلفة الألوان، متباينة الأشكال، منها: الأزرار (كما في رقم ١٢ شكل ١٩-٢)، والخيوط المجدولة (رقم ٢٨) والمخرمات (الدنتلة، كما في رقم ١٩)، والحلي (رقم ١٥)، والشرائط (رقم ٢٢)، والشقوق (كما في رقم ١٦)، والفراء (رقم ١٤)، والحشو (رقم ١٣)، وغير هذه.

ولتصميم زخرفة الملابس قاعدتان:

(١) اتبع في الثوب الواحد نوعًا واحدًا من الزخرفة. وإذا تراءى لك أن تجعل به أكثر من نوع، فليكن أحدها بارزًا أكثر من البقية.

(٢) لا تستعمل زخرفة لغير ما غرض، أو لا «يبدو» منها أنها وُضعت لغرض محدود. مثال ذلك الأزرار في أكمام معاطف الرجال؛ إذ يبدو منها أنها وُضعت لتثبيت أطراف الأكمام، والسماح لباطنها بأن ينقلب إلى الخارج. ويمكن ملاحظة هذا بوضوح في أكمام المعطف المبين برقم ٢٢ من شكل ١٩-٢. أما إذا لم يدل الزخرف على معنًى خاص، تجلى عدم الذوق في تصميم الثوب وأفسد الزي.

(٤) الأزياء التاريخية

يوضح شكل ١٩-٢ صورة عامة مختصرة لبعض الأزياء الغربية التاريخية. ومن الضروري معرفة تاريخ الأزياء، ليس من أجل المسرحيات التاريخية فحسب، بل وكمصدر لاستلهام

الأفكار فيما يتعلق بأزياء الملابس العصرية والخيالية. فباستعمال التصميمات التاريخية للأقمشة الحديثة كالسلوفان والنايلون يمكننا الحصول على أزياء رائعة للكوميديا الموسيقية والاستعراضات.

ويراعى في دراسة الأزياء التاريخية خاماتها وتركيبها وزخارفها. بيد أن هناك نقطة أخرى تغرب عن البال، وهي أن الأزياء لا تُبتكر وإنما هي تطور لأزياء سابقة. فمثلًا أثواب السيدات عام ١٦٤٠م (رقم ١٩) تَكرار لأثواب عصر الملكة إليزابيث (رقم ١٧)، ولكن من منسوجات أخف تُكسبها مظهرًا غير المظهر السابق. وإذا تتبعت تطور الزياء من عصر إلى عصر، وجدت أن هناك فروقًا واضحة بين الأثواب الداخلية الشفافة الرقيقة وبين مثيلتها الثقيلة الصلبة. وأحيانًا تكون الملابس الداخلية هي كل الملابس كما في ملابس سيدات الإغريق (رقم ٤). وفي بعض العصور لا يظهر للرائي سوى الرداء الخارجي (كما في رقم ٧)، بينما نرى أحيانًا خليطًا من الطريقتين.

وإذا تتبعت الأهمية النسبية لنموذجين، أمكنك فهمُ تاريخ الزي وتاريخ الأقوام الذين أخرجوا النماذج المختلفة. فمثلًا أخرجت الثورة السياسية بفرنسا النموذج الثوري المبين برقم ٢٥، وهو محاولة لتقليد الزي الإغريقي (رقم ٤). ولكنا نجد الزي الأصلي من ثوب داخلي فضفاض من المنسوج الخفيف بينما التقليد رداء خارجي محكم من القماش الصلب، ثم تلا ذلك عدة إصلاحات في كلٍّ من الأزياء والسياسة (انظر رقم ٢٨).

(٥) الاستعارة والاستئجار

جرت عادة هواة التمثيل أن يستعيروا الملابس المسرحية أو يستأجروها. غير أن هناك بعضًا من الملابس — ولا سيما الملابس الرسمية — يجب أن تُستأجر، ولكنها مع ذلك لا تكون ملائمة قط. وإنك لتجد عدة مشاكل مهما استأجرت من أشهر محلات الملابس المسرحية، ومهما بذلت من جهد؛ لأن الملابس المستأجَرة لا يمكن قط أن تفي بالغرض أو تناسب أجسام الممثلين تمامًا.

وإذا كانت الأحذية الطويلة الرقبة (بوت) جزءًا من الملابس ذا أهمية خاصة، فإنك لن تجدها عند مؤجِّري الملابس، بل تجد لديهم ما يحل محلها مثل «طوزلق» من المشمع يُلبس فوق الحذاء العادي، كذلك لا يعطونك الأحذية الثقيلة الخاصة بالمشاة الألمان، وإنما أحذية خفيفة لركوب الخيل. وكذلك تقابلك أشباه هذه المشاكل في السيوف ونحوها من الملحقات المسرحية الخاصة.

وأسوأ من كل هذا أن أغلب مجموعات الملابس المستأجرة لا بد وأن تتضمن على الأقل مفاجأةً غير سارَّة. ومن أمثلتها: «تنسيل» أطراف ثوب، أو يكون هناك ثوب بأكمله لا يصلح لشيء، أو أن ثوبًا لم يصل على الإطلاق من المحل. وبما أنك لا تعرف المشكل إلا بعد فوات فرصة طلب غيره، فإن الموقف يغدو جد خطير.

وأخيرًا فإن الملابس المستأجَرة لا تتيح لك فرصة للتصميمات الفنية؛ ولذا تجد نفسك مضطرًّا إلى قبول أي نمط أو لون يمكنك أن تعثر عليه لدى مؤجر الملابس؛ إذ من النادر أن تحصل على الملابس التي تتناسب تمامًا مع المسرحية وأشخاصها.

(٦) صنع الملابس

إذا استطاعت جماعة من الممثلين أن تصنع ملابسها، أصبح لديها مجموعة رائعة يمكن تعديلها لتناسب كل مسرحية مستقبلة. وصنع ملابس المسرح أسهل كثيرًا من صنع الملابس العادية؛ إذ لا تستلزم اعتناءً زائدًا ولا تشطيبًا محكمًا. فإن قص القماش بمقص «مشرشر» الحد (كالمستعمَل في قص عينات المنسوجات)، فلا حاجة إلى خياطة أطراف القماش البتة (سيرفيليه)، وإذا خيطت فإنما تكون بطريقة سريعة دون أي اعتناء أو تعب. كذلك لا يرى النظارة الخيط المستعمَل في خياطة الملابس، وعلى هذا يُستعمل الخيط الرمادي لجميع الأقمشة، أو يستعمل الخيط الأبيض للألوان الفاتحة، والأسود لجميع الألوان القاتمة.

ويمكن تقليد المنسوجات الفاخرة الغالية بأخرى رخيصة، إما بتنشيتها لإكسابها مظهر الامتلاء والصلابة، أو بذرها بطلاءات عمل المناظر المسرحية. ولا بد لمن يقوم بذلك أن يكون ذا خبرة ودراية بهذا الأمر. على أنه إذا صُنعت عدة أثواب بهذه الطريقة أمكن الاقتصاد كثيرًا في النفقات.

ويمكنك أن تشتري كثيرًا من النماذج (الباترونات) المختلفة التي تملأ السوق في المكتبات أو في محلات الأزياء وغيرها، لتصنع ما يلزمك من ملابس بنفسك. وإذا لم تعثر على النموذج المطلوب فيمكنك أن تحل المشكل بسهولة؛ إذ تستطيع أن تأخذ أكمام هذا النموذج وجونلة النموذج الآخر وهكذا وتكوِّن منها جميعًا النموذج المطلوب.

(٦-١) التعديلات والتغييرات alterations

أبسط طريقة لعمل الملابس المسرحية هي أن تُحدث تعديلات وتغييرات في الملابس الشخصية العادية بدلًا من شراء كميات كبيرة من المنسوجات. فيمكن صنع الملابس الريفية من ملابس الرجال العادية، وذلك بأن تقص أرجل السراويل إلى الطول المرغوب، وتقصر السترة وتزين ببعض الأشرطة الزاهية الألوان.

كذلك يمكن تقليد الزي الرجالي لعام ١٨٩٠م بعمل ثنية في موضع الخياطة الداخلي للسراويل الحديثة، مع إضافة زر واحد بأعلى السترة. كما أنه بالإمكان صنع الملابس الخيالية من الحلل العسكرية ولبس قميص أو «بلوزة» داخل السروال، وشد الوسط بحزام عريض، ووضع قبعة غريبة الشكل على الرأس.

الفصل العشرون

المكياج

لا فائدة من أية تعليمات محددة في المكياج؛ إذ تختلف الوجوه، والمكياج الذي يلائم شخصًا ما تمام الملاءمة قد لا يصلح لشخص آخر. ويجب عند عمل المكياج مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها في الحسبان. فإذا كانت الإضاءة ستتغير من منظر إلى آخر تغيرًا ملحوظًا وجب تغيير المكياج تبعًا لها.

(١) مبادئ المكياج

سنبين هنا بعضًا من مبادئ المكياج الهامة، يمكن أن تحل مشاكلك البسيطة، وترشدك إلى حل المشاكل الصعبة. ويلزم التدريب على المكياج في نفس الإضاءة التي ستُستعمل في المنظر. وإذا كان هناك مَن يقوم لك بعمل المكياج، فلا تحاول أن تحكم على ملاءمة المكياج بنفسك لأنك لن تستطيع قط أن تنظر إليه بوجهة نظر المتفرجين. كذلك لا تطلب رأي أصدقائك فيه لأنهم لا يعرفون الهدف الذي ترمي إليه. ولكن الشخص الوحيد الذي يمكن الاعتماد على حكمه هو المخرج ولا أحد غيره؛ فهو الذي ينظر إليك النظرة الفنية المثالية، وهو الذي يعرف حقيقة الموقف، ويهمه كثيرًا مناسبة هيئتك للدور الذي تقوم به كما يهمك أنت نفسك.

(١-١) لا تفرض المكياج على وجهك

يجب أن تدرس طبيعة وجهك بدلًا من أن تفرض عليه صورة معينة من المكياج. لاحظ موضع العظام تحت الجلد، والمواضع التي يمتلئ فيها اللحم بالدهن. ابحث عن مواضع

بروز العضلات، ومواضع التجاعيد، وأين يميل الجلد إلى تكوين ثنيات بطول حافة الفك. اتخذ من هذه الملاحظات مرشدًا لك عند تصميم ما يحتاج إليه وجهك من مكياج. ضع التجاعيد والثنيات حيث يمكن أن تحدث أو تتكون فعلًا بوجهك، وليس كما تظهر في بعض الصور، أو كما تراها في وجه شخص آخر.

(١-٢) ركز اهتمامك في الشخصية التي تمثلها

اجعل كل همك أن يتناسب شكل وجهك والشخصية التي تمثلها. لا تكثر من المكياج لغرض التنكر، بل اقتصر على الضروري منه. وإذا كنت شاكًّا في كميته فلتستعمل القليل منه وليس الكثير، فما المكياج إلا وسيلة لملاءمة الوجه للدور، ولا حاجة إليه إلا إذا كان وجهك لا يلائم الشخصية التي تقوم بدورها. وإذا كان المكياج ظاهرًا جليًّا سبَّب تشتت ذهن المتفرجين.

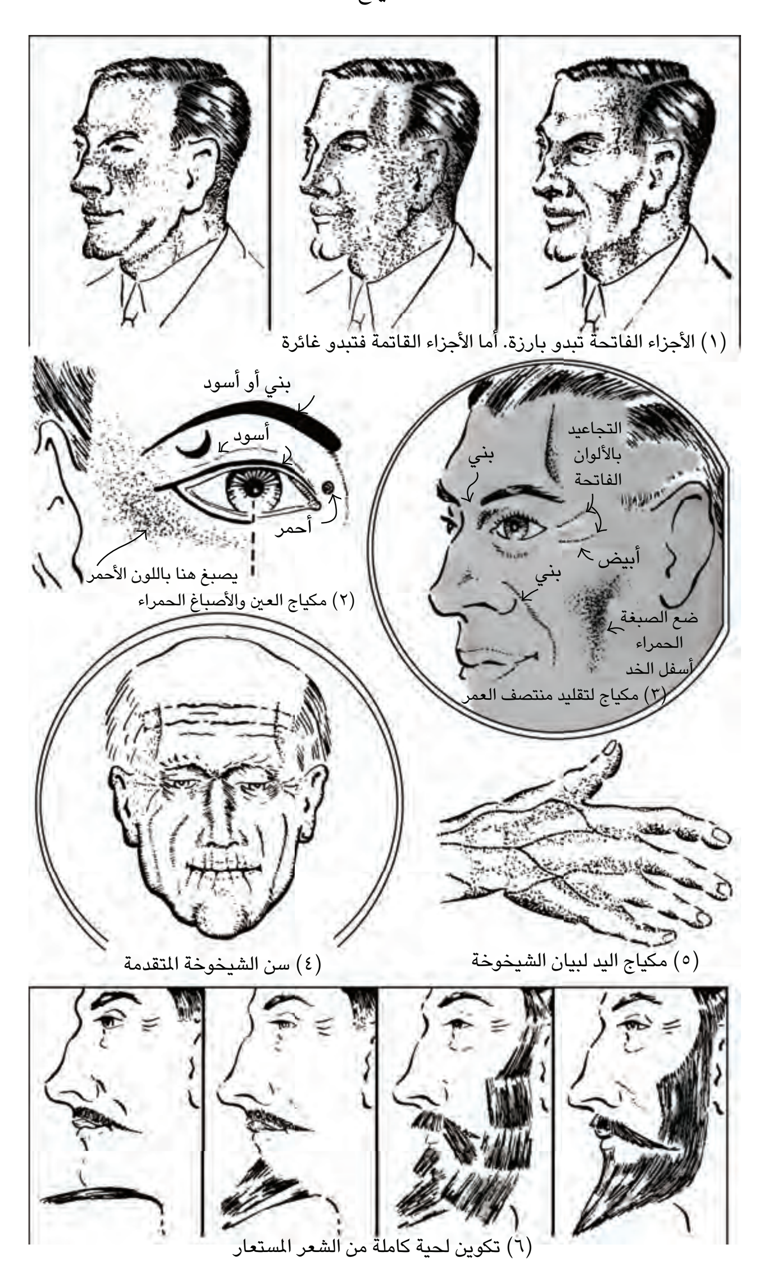
(١-٣) التجسيم modeling

يمكنك تجسيم وجهك بالمكياج في حدود المعقول كما تجسم الصلصال أو البلاستيسين بأصابعك. فالأجزاء التي تريدها أن تبدو غائرة تُصبغ بلون قاتم، والأجزاء التي تريد إبرازها تُصبغ بلون فاتح. فالوجوه الثلاثة المبينة برقم ١ شكل ٢٠-١ متماثلة في كل شيء ما عدا التظليل. وإذا قمت بالمكياج بهذه الطريقة حصلت على نتائج مشابهة.

وفي كثير من أعمال الألوان، تميل الأصباغ الدافئة إلى التقدم، والأصباغ الرطبة إلى التأخر. ولا شك أن هذه القاعدة تنطبق أيضًا على المكياج، ولكن بدرجة بسيطة يمكن إهمالها. وفي مقدورك أن تصمم التجسيم عمليًّا

باستعمال الوحدات القيمية. فالأحمر يجعل البشرة دائمًا قاتمة. وعلى هذا تبدو أي منطقة مصبوغة باللون الأحمر غائرة قليلًا.

تستطيع عند عمل مكياج لتقليد منتصف العمر أن تختار بين التجسيم وبين رسم التجاعيد، غير أن التجسيم أفضل لأنه من الصعب رسم تجاعيد مقنعة. وإن أبرع التجاعيد لتبدو كخط من الأوساخ عند رؤيتها من مسافة بعيدة.


(١) الأجزاء الفاتحة تبدو بارزة. أما الأجزاء القاتمة فتبدو غائرة
بني أو أسود
أسود
أحمر
يصبغ هنا باللون الأحمر
(٢) مكياج العين والأصباغ الحمراء
التجاعيد
بالألوان
الفاتحة
بني
أبيض
بني
ضع الصبغة
الحمراء
أسفل الخد
(٣) مكياج لتقليد منتصف العمر
(٤) سن الشيخوخة المتقدمة
(٥) مكياج اليد لبيان الشيخوخة
(٦) تكوين لحية كاملة من الشعر المستعار

شكل ٢٠-١

(١-٤) الأصباغ المستعمَلة في التجسيم hue introduced through modeling

يجب استخدام الأصباغ ببراعة وحذق. فلا حاجة إلى استعمال الأحمر الظاهر وأحمر الشفاه للرجال. ومع هذا فإن الشاب الأنيق يجب أن يبدو بلون وردي ينم عن الصحة. وما يحتاجه من لون أحمر يجب أن يوضع، في أثناء التجسيم، كظلال تحت الحواجب والأنف والذقن. كما يمكن وضع لمسات خفيفة من الأحمر في الزوايا الداخلة للعينين، وفي الخياشيم. ويمكن تقليد السن المتقدمة بوضع اللون الأخضر في هذا الموضع. كذلك تظلل السيدة العجوز وجهها عادةً باللون البنفسجي.

(١-٥) أثر المسافة effect of distance

تطمس المسافة المعالم؛ ولذلك يجب تأكيدها حتى يراها النظارة الجالسون في الصفوف الخلفية. ولسوء الحظ غالبًا ما يكون التأكيد اللازم لمن في الصفوف الخلفية على حساب من في الصفوف الأمامية. ويبدو هذا بوضوح في آثار معينة، كالندبات؛ فلم أرَ ندبة كانت واضحة لمن في الصف الثاني عشر، إلا وبدت كبقعة من الصف الأول.

(١-٦) تأثير الإضاءة effect of lighting

تميل الإضاءة إلى تبييض ألوان الوجه. وهذا يعني أن أغلب الناس يجب أن يلونوا عيونهم وحواجبهم، ويصبغوا خدودهم باللون الأحمر، حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التي هم عليها في الحياة العادية. وهذا لا يشمل ذوي الشعور السوداء والبشرة السمراء أو المتوردة الذين ليسوا في حاجة إلى المكياج.

(١-٧) اتجاه الضوء direction of light

قلما تعكس الأضواء المسرحية على الممثل ظلالًا طبيعية، وهذا يجعل من الضروري تقليد الظلال في المنطقة بين الحاجب والجفن العلوي، وفي المنطقة السفلى للأنف والذقن.

(٨-١) لون الضوء color of light

إذا طليت قطعة من الورق المقوى بألوان الطيف المختلفة (وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والنيلي والبنفسجي)، ثم سلطت عليها ضوءًا من لون قوي كالأصفر أو الأحمر أو الأخضر، لاحظت ظاهرتين:

(١) تتصف الألوان ببعض خواص الضوء المسلط عليها. فإذا استُعمل الضوء الأخضر، فإن الأصفر والأزرق تشوبهما خضرة. أما الأحمر (وهو المكمل للأخضر) فيفقد حمرته. إذَن فيحدث ما كان يحدث لو مزجنا ألوان الطيف على الورق بصبغة خضراء (انظر رقم ٤ بشكل ١٧-٣). وهذه الظاهرة تعمل على تجانس الإشعاعات في الصورة المسرحية، أو «تقرب كلًّا منها إلى الآخر»، وهذا هو الضوء عادةً.

(٢) تبدو الأصباغ المماثلة لصبغة الضوء أزهى مما هي عليه من حيث الشدة والقيمة النوعية. أما الأصباغ المقابلة لصبغة الضوء فتبدو أقتم أو تميل إلى السواد. ففي الضوء الأخضر يبدو الطلاء الأخضر أزهى كثيرًا، ويبدو الأحمر أسود تقريبًا، بينما تتأثر الأصباغ الأخرى بدرجات متفاوتة بين هذين. وإذا كان الضوء ذا صبغة خفيفة فلا يكون أثره واضحًا كثيرًا … ويحدث نفس الشيء إذا كان الضوء كله بلون واحد، كالضوء الأخضر الذي يُستعمل لمحاكاة ضوء القمر. أما إذا استُعمل لونان قويان أو أكثر في الضوء، كالأزرق والأصفر، كان الأثر قويًّا لدرجة أنه يخلق مشكلة كبرى. وعلى هذا فالمكياج الذي يبدو جميلًا في الضوء الأصفر، قد يتغير إلى شيء مضحك أو فظيع عندما يستدير الممثل ويضاء وجهه بنور أزرق. ومما يزيد الطينَ بلةً أن أغلب ألوان الإضاءة المسرحية غير نقية؛ أي إنها تتركب من عناصر ألوان لا يمكن ملاحظتها في الضوء نفسه ولكنها تؤثر في الأجسام التي تضيئها. فالإضاءة الزرقاء متعبة بنوع خاص؛ إذ تحتوي على كثير من اللون الأحمر لدرجة أن وجه الممثل كثيرًا ما يبدو في النور الأزرق بلون الطماطم الناضجة.

وإذا استُعملت الألوان القوية في الإضاءة، فخير طريقة هي قصر المكياج على اللون الأسود ومختلف أصناف البني. وليس هذا التحديد خطيرًا كما يبدو، فما دامت الإضاءة تمدنا بالألوان فلا ضير علينا من التغاضي عن تلك الألوان في المكياج.

(٢) المواد والوسائل

تفي جميع أصناف مواد المكياج بالغرض المطلوب ولا تختلف إلا في درجات اللون وملمسها بين الأصابع. وإذا ما تعوَّد المرء على نوع منها أجاد استخدامه وحصل منه على نتائج باهرة. وعلى ذلك يجب أن تختار لنفسك صنفًا معينًا وتداوم على استعماله دون غيره. وإذا تصادف أن كنت في بلد غير بلدك ولم تجد العلامة (الماركة) التي تستعملها، فاختر أرخص الأصناف، فليست أثمان أدوات المكياج دليلًا على نوعها وجودتها، بل تختلف بحسب تقدير مصنعها.

(٢-١) الكولد كريم cold cream

يستخدم «الكولد كريم» في إعداد الوجه للتشكيل (للمكياج)، أو لإزالة «المكياج». وطريقة إعداد الوجه هي أن يُدهن بكمية تكفي لجعله دهني الملمس. ولا تنسَ الأذنين والعنق (من الأمام والخلف) واليدين. ويجب أن يُدعك «الكولد كريم» في كل موضع. وكلما استغرقت وقتًا طويلًا في هذه العملية كانت النتيجة أفضل.

ولإزالة «المكياج» من الوجه، يُدهن بالكولد كريم ثم يُمسح بفوطة أو بقطعة خاصة من المنسوج. وفي السوق مادة اسمها «ألبولين alboline» تغني عن الكولد كريم. كما أنني سمعت أن الدهون النباتية تفي بالغرض، ولكني لم أجرب استعمالها. والمسارح التي تمد الممثلين بمواد المكياج لا تمدهم بالكولد كريم ولا بالفوط اللازمة لإزالة المكياج، بل يجب أن يُحضرها الممثل معه؛ لأنه إذا قدمت كميات منها مجانًا فإن أول ممثل يخرج من المسرح يستهلك نصف الكمية.

(٢-٢) الطبقة الأساسية أو القاعدة foundation

تُصنع الطبقة الأساسية على هيئة أصابع أو في أنابيب، أو في «برطمانات»، وتُسمى «أرضية». ويمكن لأربع أرضيات أن تفي بجميع الاحتياجات — واحدة فاتحة وأخرى متوسطة واثنتان قاتمتان — ويلزم أن تميل إحدى الأرضيتين القاتمتين إلى الحمرة (في لون سمرة الجلد الأبيض الذي لفحته الشمس حديثًا)، وتميل الأخرى إلى اللون البني. ويمكن خلط أرضيتين أو أكثر فوق الوجه للحصول على درجات وسط.

ولاستعمال الأرضية، توضع منها عدة بقع صغيرة في مختلف أجزاء الوجه والعنق والأذنين، ثم تُدعك حتى تحصل اللون المطلوب. وإذا كانت بشرتك قمحية اللون أو بلون القاعدة تقريبًا، فلن تحتاج إلا إلى كمية بسيطة من القاعدة. ومن الصعب جعل البشرة السمراء فاتحة؛ فالأرضية تقوم فقط بجزء من العملية، بينما يقوم المسحوق (البودرة) بالباقي. ويمكن استعمال الأرضية في عملية التشكيل. وإذا كان وجهك مستديرًا فحاول استعمال لون أقتم «قليلًا» على خديك. وإذا كنت تريد جعل ذقنك أكثر بروزًا فادهنه بأرضية من بقية وجهك.

(٢-٣) مواد الخطوط liners

تشبه هذه المواد الطلاءات الأساسية أو الأرضيات إلا أنها أكثر صلابة. وعادةً ما تكون موادها أغنى في درجات الصبغات، وألوانها: الأسود والبني القاتم والبني الفاتح والبنفسجي والأزرق والأخضر والأصفر والأبيض، وكلها عظيمة الفائدة. وتوضع مواد الخطوط على الوجه بوساطة أخشاب تنظيف الأسنان أو بعود ثقاب مشقوق أو بقطعة صغيرة من الورق الملفوف رفيعًا. اغمس العود في الطلاء، وارسم الخط بحافته كما لو كنت تريد شق الخط بحد السكين. وكذلك تستعمل صبغات الخطوط في عمل الظلال، وعندئذٍ توضع على الوجه بحركة جانبية من العود أو بطرف الإصبع. وتباع بعض صبغات الخطوط على صورة أقلام، وهذه أسهل استعمالًا ولكنها أغلى ثمنًا.

(٢-٤) الحواجب eyebrows

يجب أن تصبغ حاجبيك باللون الأسود أو البني القاتم إلا إذا كانا أسودين طبيعيًّا. وعادةً يشكلان برسم خاص إذا كان بالإمكان إطالتهما أو زيادة عرضهما. ويمكن طمس الحاجب الأصلي لرسم الحاجب الجديد بالشكل المطلوب، وذلك بدهان الحاجب بالصابون أو بالأرضية. ولن تكون النتيجة مقبولة إذا كان الحاجب الطبيعي أدكن اللون، ولكن يمكن تغطية الشعرات الخارجية وترقيق الحاجب ثم تحديده بصبغة الخطوط. ولعمل الحواجب البيضاء، ضع جزءًا من الصبغة البيضاء على الحاجب وادعكهما في نفس الوقت في الاتجاه المضاد لاتجاه شعر الحاجب حتى يبدو الحاجب أشعث.

(٢-٥) الرموش eyelashes

تسودُّ الرموش عادةً بالصبغة المعروفة باسم «ماسكارا mascara» أو «الريمل rimelle». وأحيانًا يُرسم خط أسود أو بني بطول الجفن العلوي من الركن الداخل للعين إلى ما بعد الركن الخارج بقليل (كما في رقم ٢ شكل ٢٠-١). ويُرسم خط آخر بالجفن السفلي مبتدئًا من أسفل إنسان العين مباشرةً حتى يقابل الخط العلوي في الركن الخارج. وتستطيع الفتيات أن يجعلن رموشهن تبدو طويلة برسم هلال أسود بين الجفن والحاجب (كما في رقم ٢). وتوجد بالسوق رموش صناعية للاستعمال المسرحي، ولكنها غالية الثمن وإن كانت ذات فائدة كبيرة.

(٢-٦) ظل العين eyeshadow

يجب تظليل الجلد أسفل الحاجب ولو أن ذلك غير موضح برقم ٢. وتختلف مساحة الجزء الذي يظلل باختلاف الوجوه وباختلاف الأشخاص، ولا يمكن تقديرها إلا بالتمرين، كما يختلف كذلك لون الظل. وكثيرًا ما يُستعمل الأزرق أو البنفسجي، ولا يُستعمل الأحمر أو الأخضر أو البني إلا في حالات خاصة. وتعمل النقطة الحمراء التي بالركن الداخل للعين (كما في رقم ٢) على إكساب الوجه مظهر الصحة والحيوية في مكياج الشباب.

(٢-٧) التجاعيد wrinkles

ارسم خطوط التجاعيد في الأماكن التي تحدث فيها عندما تقطب وجهك مستعملًا مواد الخطوط البنية أو الكستنائية (لا تستعمل الأسود قط). وتظلل كل تجعيدة في كلٍّ من جانبيها بخط أبيض أو أصفر أو بلون اللحم الفاتح (كما في رقم ٣).

(٢-٨) الأحمر rouge

ليس النوع المسمى بالأحمر «الرطب moist» إلا صبغة دهنية من صبغات الخطوط، وتوجد بألوان قانية ومتوسطة وفاتحة، ويُستعمل للشفاه والخدود، وللظلال والتشكيل عندما يستلزم الأمر استعمال اللون الأحمر.



شكل ٢٠-٢: «الميكادو»، المسرح القومي بهاريسبورج، بنسيلفانيا: تصميم جوليا كومستوك سميث: تمثل الأوبرا الكوميدية الغنائية دائمًا بأسلوب خيالي. والنموذج الموضح خيالي تقريبًا، وغالبًا ما يميل إلى الرومانسية الشديدة. وتحتاج بعض المسرحيات الغنائية الحديثة إلى عنصر التعبيرية. و«السماء» في هذا المنظر عبارة عن الحائط الخلفي لظهر المسرح بعد طلائه باللون الأزرق الرمادي. ويلاحظ أن المناظر والمكياج والملابس من نفس الطراز تمامًا.

(٢-٩) الخدود cheeks

تبدو المنطقة المصبوغة باللون الأحمر غائرة؛ ولذلك ينبغي عدم وضع الصبغة الحمراء أسفل الخدين إلا إذا كان وجهك ممتلئًا أكثر من اللازم، أو إذا تطلب الدور سمات نحيلة. والموضع الصحيح في الوجه العادي هو الحافة العليا لعظم الخد، وتمتد من نقطة أسفل إنسان العين مباشرةً إلى الصدغ، وقد تمتد أحيانًا إلى ما فوق الحاجب (انظر رقم ٢). ويتوقف مدى امتداد الصبغة الحمراء جهة محجر العين فوق وأسفل الركن الخارج، على طبيعة الوجه. فإذا بدت العين حمراء كما لو كانت الشمس قد لفحت وجهك وأنت تلبس منظارًا أسود، كانت الصبغة الحمراء بعيدة جدًّا. ولاستعمال الصبغة الحمراء توضع بقعة صغيرة منها في وسط المنطقة المراد صبغها، ثم تفرش بإصبع نظيفة. ويجب أن تندمج الصبغة الحمراء فيما جاورها جيدًا بحيث لا تتميز حدودها. وأحمر الخدود المستعمَل بهذه الطريقة لا يصبغ الوجه فحسب، بل ويحدد العينين أيضًا ويجعلهما تبدوان أشد بريقًا.

وتُستعمل الصبغة الحمراء الجافة فوق المسحوق (البودرة) إما لتصحيح المكياج الخفيف جدًّا، وإما لتصحيح «المكياج» بين الفصول. والصبغة المعروفة في جميع أنحاء العالم باسم «رقم ١٨» يمكن أن تمتزج بأغلب أنواع «المكياج».

(٢-١٠) الشفاه lips

شَكِّل الشفتين كما يحلو لك مستعمِلًا إصبعك أو فرشاة، على شرط أن تكون حدود الصبغة ظاهرة تمامًا. ويُرسم أحيانًا خط بني حول الأحمر لهذا الغرض. وينبغي عدم استعمال كمية كبيرة من أحمر الشفاه في المشاهد التي ستتخللها قبلات. وفي أغلب الحالات يترك الرجال شفاهم على طبيعتها دون مكياج. وإذا كانت الشفاه ممتقعة، فارسم حولها خطًّا باللون البني، أو ضع فوقها قليلًا من الأحمر ثم امسحه بفوطة أو بمنديل نظيف.

(٢-١١) المسحوق (البودرة) power

جميع مواد المكياج دهنية، وعلى ذلك يجب إطفاء لمعانها بـ «البودرة». و«البودرة» المسرحية أفضل كثيرًا من بودرة الزينة. وتوضع «البودرة» بوساطة «البدارة» الخاصة، ثم تنفض «البودرة» الزائدة بفرشاة الوجه. ويجب أن تكون «البودرة» من نفس نوع لون الأرضية. وإذا استعملت البودرة لتصحيح المكياج، عندما يكون قاتمًا مثلًا، فيمكن استعمال بودرة من لون أفتح. ويجب أن يكون لديك عدة ألوان من البودرة، ويكفي منها اللون الأبيض، والقرنفلي الفاتح والمتوسط والقاتم، والبني الفاتح والمتوسط والقاني، لمواجهة جميع الأغراض. ويمكن خلط لونين أو أكثر من هذا للحصول على درجات وسط.

(٢-١٢) الشَّعر hair

إن طاقية الشَّعر الطبيعي هي النوع الوحيد الجدير باهتمامنا في المسرحيات الجدية. ولما كانت باهظة الثمن، فغالبًا ما تُستأجر أو تستعار. ومن الضروري مشط طاقية الشعر المستعار بالبريانتين، ويجب أن يُعهد بهذا العمل إلى أخصائي. ولن تلتئم حافة أية طاقية وظهر العنق، ولا سيما في الزي الحديث للرجال. ومع ذلك فإن الطاقية النصفية التي تغطي مقدم الرأس وقمته ذات فائدة عظيمة. وإذا لم يتفق شعر جانبَي الرأس وظهره مع شعر الطاقية، فيمكن تلوينه قليلًا.

ولأغلب طواقي الرجال الكاملة والنصفية جبهة بلون البشرة يمكن ضبطها على الجبهة بأن تُثنى الطاقية من الجانبين تحت شعرها وتخاط. وبعد أن تضع الطاقية تمامًا على رأسك، غطِّ حافة الجبهة بشريطٍ لصقٍ عرضه بوصة واحدة (وأنسب نوع هو المصنوع من البلاستيك لرقته)، ثم ادهن الشريط والجبهة والبشرة بصبغة الأرضية حتى

يكون الجميع بلون واحد. ومع ذلك فإن حافة الشريط يجب أن تُخفى برسم بعض التجاعيد (كما في رقم ٤ بشكل ٢٠-١)، حيث تبين الخطوط المنقطة موضع حافتَي الشريط.

(٢-١٣) تصفيف الشعر arranging

يجب أن يكون من يصمم تصفيف شعر الممثلات ملمًّا تمامًا بالمسرحية وأشخاصها. ويثبت الشعر في موضعه بالبريانتين. ولا ينبغي إهمال مشط شعور الممثلين بالبريانتين، وبمكواة الشعر إذا لزم الأمر. ويترك قص الشعر الحديث أثرًا زاهي اللون بظهر الرأس والعنق يمكن تصحيحه بعمل مكياج للشعر القصير. ولاجتناب ذلك، يقص الرجال شعرهم قبل أول بروفة بملابس المسرح، ببضعة أيام.

(٢-١٤) تلوين الشعر coloring

يمكن تلوين الشعر الأشقر أو الأصفر بلون أدكن أو أحمر بمحلول يُسمى «rinse» يمكن غسله بعد الانتهاء من التمثيل. كما يمكن كذلك استعمال «الماسكارا» التي تلائم بعض أنواع الشعر أكثر من غيرها. وتُستخدم الماسكارا البيضاء في جعل الشعر رماديًّا. كما أن بالسوق ماسكارا شقراء، ولكني لم أرَ أحدًا يستعملها. ومن المواد المستعمَلة لتبييض الشعر، النشا الجاف والبودرة المسرحية. ويمكن استعمال طلاءات المناظر (الأصفر الخشبي، والأحمر الفنيسي، والترتسينا المحروقة) في تلوين الشعر، إلا أنها تُفقده بريقه ويجب غسلها جيدًا بعد كل عرض. ويمكن استعمال بودرة طلاءات المدافئ المعدنية العديدة الألوان (الفضي والذهبي والبرنزي والنحاسي) لتلوين الشعر إذ تكسبه بريقًا، إلا أن هذه الطلاءات لا يمكن تركها على الشعر مدة ليلة، وإزالتها من الشعر صعبة جدًّا، كما أن بعض ذراتها تسقط على الملابس فلا يمكن إزالتها تمامًا، ولهذا السبب يتحتم عدم استعمالها في حالة استعارة الملابس أو استئجارها.

(٢-١٥) الشارب واللحية moustache and Beard

يمكن عمل هذين من الشعر «الكريب» الذي يباع في السوق بجميع الألوان على صورة حبال مجدولة. وعند الاستعمال يفك قدر من الحبل حسب الحاجة، ويندى بالماء بين فوطتين

ثم يسوى بمكواة. وإذا أردت تجعيده، فنده بالماء ولفه على قلم رصاص. ولعمل الشارب يرسم أولًا على الوجه بصبغة الخطوط السوداء أو البنية اللون، وحاذر استعمال كمية زائدة من الدهن، ثم ضع طبقة من صمغ المصطكى (المذاب في الأثير) فوق الرسم. وبعد أن تجف هذه الطبقة قليلًا، ضع طبقة أخرى فوقها، ثم ضع الشعر مباشرةً مستعملًا مقدارًا يسيرًا في كل مرة، مراعيًا أن يكون اتجاه خيوطه في نفس اتجاه شعر الشارب الطبيعي. اضغط الشعر جيدًا في مكانه حتى يجف الصمغ. وبعد ذلك يسوى الشارب بمقص. ولكي يحتفظ الشارب بشكله، يوضع فوق قمته طبقة من صمغ المصطكى. وإذا تصادف سقوط مثل هذا الشارب في أثناء التمثيل، فإن الرسم الذي عُمل أولًا ينقذ الموقف فلا يلحظ سقوطَه أحد.

واللحية أكثر تعقيدًا من الشارب، ولكنها ليست أكثر صعوبة. ابدأ بلصق خصلة من الشعر أسفل الذقن، بصمغ المصطكى، بحيث تمتد إلى الخارج (كما في رقم ٦ شكل ٢٠-١) لتغطي أسفل الذقن وتكون دعامة لبقية خصلات اللحية. قص الخصلة التالية قصًّا مستقيمًا على شكل مربع، وامشط طرفها والصقها على الوجه، ثم الصق خصلة أخرى، وهكذا، مبتدئًا من أسفل إلى أعلى. وبعد أن تنتهي اللحية وتستقر في مكانها، سوِّ حافاتها بالمقص، ثم ارسم بعض الخطوط عند الحافة العليا للحية بصبغات مناسبة للون اللحية، لتحجب منظر اللحية الصناعية الذي يبدو عند الأطراف. وإذا رسمت هذه الخطوط بمهارة بدت كأنها شعرات متفرقة نابتة من الجلد.

(٢-١٦) الذقن غير الحليق unshaven effect

يمكن تقليد الذقن المتروك لمدة أسبوع بدون حلاقة، بواسطة لصق ذرات من تبغ الغليون (البيبة) الرخيص كما يمكن استعمال شعر الكريب المفروم رفيعًا في هذا الغرض.

(٢-١٧) تشكيل الوجه shaping the face

يُستعمل لهذا الغرض عادةً معجون يُعرف باسم «معجون الأنف»، فيترك الموضع المراد تشكيله خاليًا تمامًا من أية مادة دهنية، ويدهن بطبقة من صمغ المصطكى، وقبل أن يجف الصمغ تمامًا، خذ قطعة من المعجون واعجنها بين أصابعك حتى تصير لينة، ثم اضغطها على الوجه فوق الصمغ حتى تلتصق تمامًا، ثم ادعك قليلًا من الكولد كريم

على أصابعك وشكل المعجون كما تريد. بعد ذلك يكسى بطبقة من صبغة الأرضية حتى يتمشى مع بقية الوجه.

كذلك يمكن تشكيل الوجه بالقطن الطبي الذي يُلصق بصمغ المصطكى ويغطى بطبقة من الكولوديون collodion، ثم يطلى الكولوديون بالأرضية حتى يتناسب مع الوجه.

ويمكن تضخيم الخدين بواسطة قطع من ورق المناديل المعروف باسم tissue paper. فيمضغ الورق حتى يصير بشكل عجينة الورق، وتوضع قطعة منه بين الأسنان وكل خد، ثم يضغط على الخدين من الخارج حتى تأخذ قطع الورق شكل الأسنان. وبعد قليل من التمرين لا تكون هذه القطع سببًا في صعوبة النطق. بيد أنها إذا تركت فوق اللثة مدة طويلة جعلتها لينة. ولاجتناب هذا ينزع الممثل قطع الورق بمجرد خروجه من المسرح، ثم يعيدها ثانيةً إلى موضعها في كل مرة يظهر فيها على المسرح.

(٢-١٨) الأسنان المخلوعة missing teeth

يمكن تقليد الأسنان المخلوعة باستعمال مستحضر خاص يُعرف باسم «شمع الأسنان الأسود». وهو يشبه المعجون، فتوضع قطعة صغيرة منه بين الأسنان، لا فوقها، وتُسوَّى بشكل السن. أما إذا أريد تقليد عدة أسنان متجاورة، فيوضع فوق الأسنان.

(٣) أطوار العمر

كثيرًا ما يتطلب الأمر من الهواة زيادة سنهم الظاهري بالمكياج.

(٣-١) سن النضج maturity

يمكن تقليد العمر لما بين ٣٥، ٤٥ عامًا بالتشكيل، فتستعمل أرضية فاتحة وأحمر قانٍ، على أن تهبط الصبغة الحمراء إلى أسفل الخدين ليظهرا أجوفين. وإذا احتاج الرجال إلى «مكياج» للشفاه، فيستعمل اللون البني بدل الأحمر، أو تحدد الشفتان بالبني. وينبغي أن تستعمل السيدات أقل ما يمكن من أحمر الشفاه. وتجعل الأصداغ جوفاء كما في رقم ٣ شكل ٢٠-١ برسم خط رأسي بالبني فوق الركن الخارج للحاجب. اترك مقدم الخط ظاهرًا، واجعل ظهره يندمج حتى يتلاشى في اتجاه الشعر. ضع ظلًّا بنيًّا في أصل الأنف

في الزاوية بين الأنف ومحجر العين (كما في رقم ٣). ويمكن عمل جيوب خفيفة تحت العينين، وتجاعيد عند ركنيهما الخارجين.

(٣-٢) منتصف العمر middle age

لتقليد السن ما بين ٤٥، ٥٥ سنة، يُستعمل المكياج السابق وإنما بأرضية أفتح، ويبيض الشعر عند الصدغين، مع إضافة بضعة خطوط رمادية. وتقلد الأماكن الغائرة في مواضع العضلات التي بدأت تترهل بالصبغة البنية أو الحمراء القانية (كما في رقم ٣).

(٣-٣) الشيخوخة old age

يجب أن يكون الشعر والحواجب بلون أبيض. فيضاف شعر الكريب الكثيف إلى حواجب الرجال بوساطة صمغ المصطكى. وتهبط الصبغة الحمراء إلى أسفل، ويجب أن تكون إما فاتحة جدًّا أو قانية، ولكن يتحتم ألا تكون متوسطة. ولا تستعمل أحمر الشفاه. اصبغ حافات الشفتين لتبدوا رفيعتين. وللشيخوخة المتقدمة تُصبغ الشفتان تمامًا. وتوضع التجاعيد باللون الكستنائي وتظلل بالأبيض.

الفصل الحادي والعشرون

الإضاءة المسرحية

تؤدي إضاءة المسرح الجيدة عدة أغراض في آنٍ واحد؛ ولذا يجب أن:

(١) تعطى الأنوار اللازمة

يحتاج المسرح عادةً إلى ضوء يساعد على أقصى ما يمكن من الرؤية. بيد أن هناك حالات يجب أن تخفي فيها الإضاءة شيئًا أو تطمسه بدلًا من أن تظهره. فالمناظر المصنوعة بسرعة دون إتقان يمكن أن تفي بالغرض إذا وُضعت في الظل، والقتل يكون أقل فظاعة في الضوء الخافت.

(٢) تساعد على تحديد الأسلوب

قلما تنجح الإضاءة المسرحية في تقليد المظاهر الطبيعية. وأهم فارق بين الإضاءة في الأسلوب الواقعي وبينها في الأسلوب الواقعي الممسرَح، أن الأول يتطلب نوافذ أو تركيبات ضوئية لإظهار مصادر الضوء، التي تقوم بها في حقيقة الأمر أجهزة الإضاءة المسرحية، ويكتفي الثاني بإضاءة المسرح دون إظهار المصدر الذي يأتي منه الضوء. وتتطلب الأساليب الأكثر تطرفًا أجهزة ضوئية خاصة وأنوارًا ذات ألوان قوية لا توجد في الحياة الواقعية.

(٣) تساعد في السيطرة على المزاج

للأنوار تأثير عميق على المزاج في المسرحية. فغالبًا ما ينتقل المزاج من الكآبة إلى المرح بزيادة الإضاءة، أو بتغيير لون الضوء من النوع الرطب إلى النوع الدافئ.

(٤) تُسهم في إظهار الصورة المسرحية

للضوء أثرٌ قوي على قيم وألوان الصورة المسرحية، حتى إن التغيير الكلي لمنظر قد يتم بمجرد تغيير الإضاءة أو بالمؤثرات الضوئية الخاصة.

(٥) تنقل المعلومات

تنبئ الإضاءة ببعض المعلومات، كأوقات النهار والطقس، وما إذا كانت الحجرات خارج المسرح مسكونة أو غير مسكونة، وما إذا كانت النيران في المدفأة مشتعلة أو خامدة (وبالتالي تنبئ عن فصول السنة)، وغير ذلك.

(٦) توزع مناطق التأكيد

فالضوء الساطع يبرز الجسم، والخافت يقلل من أهميته.

(٧) تساعد البناء أو التحفظ

لزيادة الإضاءة تأثير قوي في البناء الأدائي وتقليله من وسائل الاحتفاظ به.

(٨) خواص الضوء

يجب أن تعرف خواص الضوء لكي تستطيع استخدامه على الوجه الأكمل. ولكن هذه لا تفي بالغرض تمامًا كما كان الحال في الألوان، بالرغم من أن المشابهة بين الضوء والألوان قريبة جدًّا. وليس الفرق بينهما في الأسماء فحسب، ولكنه فرق جوهري لم تُكتشف طبيعته الحقيقية حتى الآن (انظر [الفصل السابع عشر: المناظر – الهامش رقم ١]).

(٨-١) توزيع الضوء distribution

يشغل الضوء حيزًا من الفراغ، ويتركز في بعض النقط أكثر من البعض الآخر. ويطلق على «هيئة» الضوء اسم «توزيع الضوء». ولا يمكن رؤية الضوء في حالة عدم سقوطه على العين مباشرةً إلا إذا وقع على الجسم فأضاءه. وإذا كان بالجو دخان أو غبار، أمكن

رؤية الضوء بوضوح؛ إذ ينعكس على الذرات السابحة في الهواء، وبغير هذا لا نرى إلا الأجسام التي يسقط عليها كالمناظر والأثاث والممثلين وغير ذلك. وهذه الأجسام هي التي تبين حدود الضوء.

(٨-٢) اتجاه الضوء direction

يسير كل شعاع من الضوء في خط مستقيم إلا إذا انعكس أو انكسر. وينعكس الضوء على الأجسام اللامعة والمصقولة بحيث تكون زاوية السقوط مساوية لزاوية الانعكاس، ويكون الشعاع الساقط والشعاع المنعكس والعمود المقام على السطح العاكس من نقطة الانعكاس جميعًا في مستوًى واحد. وينكسر الضوء إذا انتقل في مروره من وسط ضوئي إلى وسط آخر يختلف عنه في الكثافة الضوئية، كأن ينتقل من الهواء إلى الزجاج أو إلى الماء. فإذا وضعنا قطعة نقود في مسار الضوء، أضيء أحد وجهيها وبقي الآخر مظلمًا تمامًا. واتجاه الضوء عامل هام في الإضاءة المسرحية؛ ولذلك نهتم كثيرًا بالسيطرة على اتجاه الضوء.

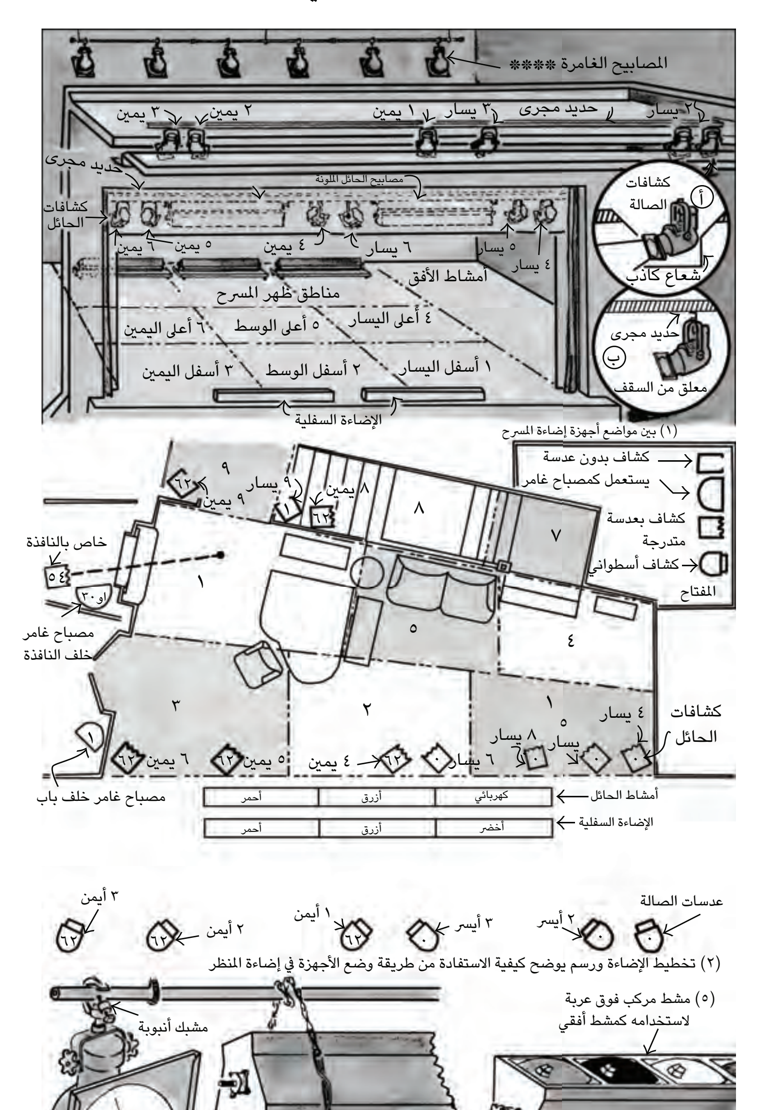
ينبعث النور من أغلب أجهزة الإضاءة المسرحية على هيئة مخروطات ضوئية تختلف في طولها واتساعها. والمخروط الضوئي إما واضح الحدود أو «مطموسها». وقد يتسرب بعض الضوء من أجهزة الضوء إما لعيب فيها، أو لانعكاسه على جسم اعترض طريقه. ويسمى مثل هذا الضوء: «الضوء المتسرب». وغالبًا ما يكون عظيم القيمة؛ فهو في الحقيقة العامل الأساسي في إضاءة حوائط معظم المناظر، ولكنه في أحيان أخرى مصدر متاعب؛ إذ يكون غير مرغوب فيه ويصعب التخلص منه أو القضاء عليه.

(٨-٣) اللون color

قلما نستطيع السيطرة على كثافة الضوء ولونه كلٌّ على حدة؛ ولذلك كان من الأسهل دراسة هذين العنصرين معًا تحت اسم «اللون».

(٨-٤) الشدة brightness

الشدة في الضوء تقابلها القيمة في الألوان، ولو أن قيمة اللون تتوقف على صنفه وكثافته، على حين تستقل «شدة الضوء» على هذين تمام الاستقلال نظريًّا وعمليًّا.



المصابيح الغامرة ****
٢ يسار
حديد مجرى
٣ يسار
١ يمين
٢ يمين
٣ يمين
حديد مجرى
مصابيح الحائل الملونة
كشافات الحائل
٦ يمين
٥ يمين
٤ يمين
٦ يسار
٥ يسار
٤ يسار
أمشاط الأفق
مناطق ظهر المسرح
٤ أعلى اليسار
٥ أعلى الوسط
٦ أعلى اليمين
١ أسفل اليسار
٢ أسفل الوسط
٣ أسفل اليمين
الإضاءة السفلية
كشافات الصالة
أ
شعاع كاذب
حديد مجرى
ب
معلق من السقف
(١) بين مواضع أجهزة إضاءة المسرح
كشاف بدون عدسة
يستعمل كمصباح غامر
كشاف بعدسة متدرجة
كشاف أسطواني
المفتاح
٩ يسار
٨ يمين
٩ يمين
خاص بالنافذة
مصباح غامر خلف النافذة
كشافات الحائل
٤ يسار
٥ يسار
٨ يسار
٦ يسار
٤ يمين
٥ يمين
٦ يمين
مصباح غامر خلف باب
أمشاط الحائل
كهربائي
أزرق
أحمر
الإضاءة السفلية
أخضر
أزرق
أحمر
عدسات الصالة
٢ أيسر
٣ أيسر
١ أيمن
٢ أيمن
٣ أيمن
(٢) تخطيط الإضاءة ورسم يوضح كيفية الاستفادة من طريقة وضع الأجهزة في إضاءة المنظر
مشبك أنبوبة
(٣) مصباح غامر
(٤) مشط معلق بسلسلة
(٥) مشط مركب فوق عربة لاستخدامه كمشط أفقي
التركيب بمشبك

شكل ٢١-١

(٨-٥) الحركة movement

تشمل حركة الضوء جميع التغيرات في توزيعه وشدته ولونه. والتغير في درجة الشدة أكثر شيوعًا من التغير في التوزيع.

(٩) خواص الضوء – المصادر الضوئية والسيطرة عليها

معظم مصادر إضاءة المسرح عبارة عن «مصابيح» كهربية موضوعة داخل «أجهزة ضوئية» من المعدن والزجاج، تسيطر على الضوء بتركيز الأشعة على الجهة المطلوبة. ويتصل كل جهاز بلوحة التوزيع بوساطة «سلك» كهربي. وبلوحة التوزيع «مفاتيح» كهربية لإضاءة المصابيح بكل جهاز. وبذلك تسيطر على شدة الضوء المنبعث منها.

(٩-١) أنواع الأجهزة types of instruments

تفي بضعة أنواع من أجهزة الإضاءة بجميع احتياجات المسرح.

(٩-٢) المصابيح الغامرة أو الانتشارية (الشموس) floodlights

يتكون «المصباح الغامر» (كما في رقم ٣ شكل ٢١-١ ورقم ٥ شكل ٢١-٣) من عاكس يحيط بجوانب المصباح وأسفله. وينبعث منه مخروط ضوئي مطموس الحدود، مع كمية كبيرة من الضوء المتسرب. وتمتاز هذه المصابيح بقلة ما يضيع فيها من ضوء، ولكنها لا تسيطر تمامًا على توزيع الضوء. والنوعان الموضحان بالشكلين يؤديان الغرض نفسه.

(٩-٣) الكشافات المركزة (البروجكتيرات) spotlights

هذه الكشافات مزوَّدة بعدسات تعمل على ضيق الحزمة الضوئية وجعلها واضحة الحدود وشديدة الإضاءة، أكثر من المصابيح الانتشارية، كما تسمح بالسيطرة على توزيع الضوء في حدود واسعة. ويوجد منها بالسوق ثلاثة أنواع:

(١) كشاف بعاكس كروي، وعدسة محدبة الوجهين، أو عدسة محدبة مستوية: ولا يصلح هذا النوع للأغراض المسرحية، فضلًا عن ضخامة حجمه، وعلى ذلك ينبغي عدم استعماله.

(٢) الكشاف ذو العدسة المتدرجة (كما في رقم ٣ شكل ٢١-٣): وبه عاكس كروي وعدسة مستوية تقريبًا، مفرَّزة في خطوط دائرية متحدة المركز. وهذا المصباح صغير الحجم ذو مقدرة عظيمة، وينبعث منه مخروط ضوئي مطموس الحدود نوعًا ما. وعند توجيه الصمام (اللمبة) نحو العدسة تتسع حزمة الأشعة (بؤرة الغمر flood focus). وإذا أبعد عن العدسة ضاقت الحزمة الضوئية (البؤرة الحادة sharp focus). وإذا تسرب كثير من الضوء في حالة المخروط المطموس الحدود، أمكن علاج ذلك بوضع قمع أمام المصباح ومثبت فيه (كما في رقم ٣ شكل ٢١-٣). وعند نزع القمع والعدسة يتحول الجهاز إلى مصباح غامر.

(٣) الكشاف العاكس الأسطواني (كما في رقم ٤ شكل ٢١-٣): وفيه يحيط العاكس بالصمام (اللمبة) من جميع جهاته ما عدا مقدمته. وهذا الجهاز ذو مقدرة عظيمة، ويستطيع إسقاط مخروط بعيد المدى (أي عندما يكون على مسافة بعيدة من الجسم المراد إضاءته). ويعطي حزمات من أي شكل مطلوب (للمقطع المستعرض). كما أن في مقدوره إرسال المخروط الضوئي واضح الحدود أو مطموسها. ويحتوي هذا النوع عادةً على عدستين محدبتين مستقيمتين، وقد يزود بعدسة متدرجة. وهو ذو شكل خاص يميزه بسهولة عن النوع السابق ذي العدسة المتدرجة. وأحيانًا تنزع العدسات فيمكن استعماله كمصباح غامر.

(٩-٤) مصابيح الأمشاط striplights

يتكون هذا الجهاز من صف من المصابيح الغامرة الصغيرة (كما في رقمَي ٤، ٥ بشكل ٢١-١) موزعة على ثلاث دوائر ومرقمة ١، ٤، ٧ في الدائرة الأولى؛ ٢، ٥، ٨ في الدائرة الثانية؛ ٣، ٦، ٩ في الدائرة الثالثة. ويسمح هذا النظام بالحصول على ثلاثة ألوان من الضوء، وعدد لا يحصى من الأضواء المركبة، بواسطة نفس الجهاز. ولا تلقى هذه المصابيح ظلًّا تقريبًا.

(٩-٥) آلات المؤثرات الضوئية effect machines

كم من مجهود ذهني جبار بُذل في اختراع هذه الآلات، لتقليد أية ظاهرة ضوئية؛ إذ يمكن بوساطتها تقليد العواصف الثلجية، وثوران بركان فيزوف مثلًا، وغير ذلك من مختلف

الظواهر الضوئية؛ ولكن أغلبها، للأسف، باهظ الثمن، ولا يوثق به ولا بما يخرجه من ظواهر ضوئية.

(٩-٦) السيطرة على توزيع الضوء control of distribution

يتوقف توزيع الضوء على عدد الأجهزة المستعملة، وأنواعها، وطريقة تنسيقها. كما أن المناظر والملابس والتشكيلات تلعب دورًا حيويًّا في التوزيع رغم عدم اعتبارها من أجهزة الإضاءة.

(٩-٧) السيطرة على اللون control of color

يُلوَّن الضوء بوضع حاجز رقيق ملون من مادة شفافة كالزجاج أو الجيلاتين أو البلاستيك أمام الجهاز الضوئي. وتوجد عدة شرائح من الجيلاتين أو البلاستيك في إطارات من المعدن، ولكن أغلبها يبهت بسرعة من الاستعمال. ويوجد منها بالسوق سبعون لونًا مختلفة، وأنواع «مصنفرة» لترشيح الضوء، وعدة نماذج مختلفة الثقوب.

ويُستعمل الزجاج الملون غالبًا في مصابيح الأمشاط ذات الفتحات الخاصة لاستعمال أقراص الزجاج الملونة ذات التأثير القريب الشبه بالعدسات roundels. وهذه الأقراص ثابتة اللون، ولكنها غالية الثمن، محدودة الألوان.

(٩-٨) طريقة «الألوان الثلاثة» three-color system

يعرف كلٌّ منا أنه بالإمكان تكوين جميع الألوان من الألوان الثلاثة الأساسية. وكذلك الحال في الضوء، إلا أن الألوان الأساسية للضوء تختلف عنها في حالة الطلاء. فألوان الضوء الأساسية هي الأحمر والأزرق والأخضر. غير أننا في خريطة الألوان (شكل ١٧-٣) نجد أن الأحمر قريب من الأحمر البرتقالي، والأزرق قريب من الأزرق البنفسجي، والأخضر قريب من الأصفر المخضر. كما يتضح من الخريطة أن جميع ألوان البنفسجي يمكن تكوينها من الأحمر والأزرق. وبمزج الأزرق والأخضر نحصل على ألوان زرقاء مشوبة بخضرة. والأحمر والأخضر يعطيان البرتقالي والأصفر اللذين نطلق عليها في الضوء اسم «الأصفر الكهرماني» و«أصفر القش». أما الألوان الثلاثة الأساسية، فبمزجها معًا تعطي الضوء الأبيض.

(٩-٩) السيطرة على شدة الضوء control of brightness

تُقدَّر شدة الضوء تبعًا للعوامل الآتية:

المسافة بين الجهاز والجسم المضاء distance between instrument and object lit

إذا وُضع جسم قريبًا من جهاز إضاءة ثم أبعد عنه فإن شدة الضوء تقل، أولًا بسرعة، ثم ببطء كلما زادت المسافة بينهما. وتخضع شدة الاستضاءة لقانون علم الطبيعة، وهو أنها تتناسب تناسبًا عكسيًّا مع مربع المسافة. بيد أن هناك عوامل أخرى تؤثر على الموقف حتى إنه ليقال عمليًّا إن شدة الاستضاءة تناسب تناسبًا عكسيًّا مع المسافة. فمثلًا إذا وُضع جسم على بعد عشر أقدام من مصدر ضوئي، بلغت شدة استضاءته ١ / ١٠ من شدة استضاءة جسم موضوع على بعد قدم واحدة. ويكون التغير ملحوظًا في الأقدام الثماني أو العشر الأولى؛ ولذلك لا يوضع الجهاز الضوئي في مثل هذا النطاق بالنسبة لتحرك الممثلين إن قربا أو بعُدا. وهذا هو السبب في عدم وضع أنوار خلف الدرعين، على عكس ما كان مألوفًا من قبل.

مساحة الفتحة التي يمر منها الضوء size of aperture

يمكن الإقلال من شدة الضوء في المصابيح الغامرة والمصابيح المركزة ذات العدسة المتدرجة بتغطية جزء من وجه الجهاز بالورق المقوى. ولهذا الإجراء أثر على توزيع الضوء ولكنه أقل كثيرًا مما قد تتوقع، وعديم أو قليل القيمة فيما يختص بالأمشاط، ولا أثر له إطلاقًا على الكشافات ذات الشكل الأسطواني.

تغيير بؤرة الكشافات ذات العدسة المتدرجة changing focus of stepped-lens spotlight

المخروط الضوئي للعدسة المتدرجة أشد إضاءة في البؤرة الواضحة الحدود عنه في البؤرة الغامرة. وهذه خاصية لهذا المصباح لا يمكن الحصول عليها من أي جهاز آخر.

أثر شرائح الألوان effect of color mediums

لا تفي شرائح الألوان، ولا سيما المصنوعة من الجيلاتين أو من البلاستيك، الغرض المقصود منها. فالشريحة الجيلاتينية رقم ٥٤ (أصفر القش) تفقد ١٥٪ من الضوء، ورقم ٣٦ (الأزرق القاتم) تمتص ٩٧٪ من الضوء. وهذا أمر خطير، وعلى ذلك تقلل شدة إضاءة الأجهزة الساطعة الضوء باستعمال شريحة جيلاتينية متعادلة كرقم ٧٥ (ذات اللون الرمادي).

شدة التيار الكهربي amount of electrical current

وهذا أهم عامل، بل هو العامل الرئيسي للسيطرة على شدة الضوء. وبطبيعة الحال كلما زادت شدة التيار، زادت تبعًا لها شدة الضوء. وإذا نقصت شدة التيار، تحول الضوء إلى اللون البرتقالي. وأحيانًا يكون لهذا التحول أهمية بالغة.

نوع وعدد وتنسيق الأجهزة type, number and arrangement of instruments

لا حاجة بنا إلى توضيح آثار هذه العوامل؛ فالضوء المتجمع أشد إضاءة من الضوء المتفرق، والضوء المنبعث من عدة أجهزة أقوى من المنبعث من جهاز واحد، ووسط حزمة الأشعة أقوى نورًا من حافاتها. ويتجلى هذا بوضوح في المخروط المطموس الحدود.

(٩-١٠) السيطرة على حركة الأضواء control of movement

شرحنا فيما سبق عمل وخصائص عدة أجهزة تُستعمل في إضاءة المسرح، ولا بد للإشراف على الإفادة من هذه الأجهزة أن يكون لها ضابط يسيطر على حركاتها. فإذا تغير وضع أحد هذه الأجهزة أو بطل عمله، أو حل محله آخر، نشأ عن ذلك بطبيعة الحال حركة. ومع ذلك فإننا نستعمل عادةً أجهزة سيطرة كهربية تعمل من لوحة التوزيع العامة.

(١٠) تخطيط الإضاءة

نقدم تحت هذا العنوان طريقة لتخطيط الإضاءة المسرحية من تصميم ستانلي ماكاندليس بجامعة ييل. والطريقة مرنة لدرجة تجعلها تناسب أي نوع من المسرحيات، فضلًا عن

بساطة مبادئها التي تجعل بالإمكان تصميم أعقد التخطيط في سهولة ويسر. ومواضع جميع الأجهزة الضوئية موضحة برقم ١ شكل ١-٢١. انظر كذلك رقم ٢ شكل ١-١٦.

(١٠-١) إضاءة مناطق المسرح area lighting

تقتضي إضاءة المناطق المخصصة للتمثيل أقصى ما يمكن من الإشراف حتى إن اعتمادنا الرئيسي يجب أن يكون على الكشافات. وبما أن كل كشاف يضيء مساحة تبلغ منطقة واحدة من مناطق التمثيل، فإن الكهربي يستطيع أن يعمل طبقًا لنفس الوحدات التي يستعملها المخرج والممثلون.

(١٠-٢) الإضاءة بالكشافات spotlighting

إذا جلست في قاعة النظارة وكان على المسرح أحد الممثلين، وسُلط عليه ضوء كشاف من عدة زوايا، رأيت أن الضوء المسلط من الأمام مباشرةً لا يجعل للممثل أي ظل، بل يُبديه كلوح خشبي أو كقطعة من الورق المقوى. وإن أحسن نتائج يمكنك أن تحصل عليها هي عندما يكون الضوء باتجاه محور ٤٥°. كما أن الضوء الموضوع في نفس مستوى الممثل لا يؤدي إلى نتائج طيبة؛ لأنه يلقي ظلالًا على المنظر تكون سببًا في تشتت ذهن النظارة. وإذا حركت الضوء إلى أعلى وجدت أن خير موضع له هنا أيضًا هو الميل بزاوية ٤٥°.

وهذا يعني أنه لتحديد الموضع المثالي لمكان كشاف يضيء منطقة من المسرح، عليك أن تقف في وسط تلك المنطقة وتمد ذراعك أمامك مباشرة، ثم تدور إلى أحد الجوانب بزاوية ٤٥°، ثم ترفع ذراعك إلى أعلى بزاوية ٤٥° أيضًا. وعندئذٍ تشير ذراعك إلى قطر مكعب خيالي، أحد أركانه عند رأسك وكتفيك وجوانبه في اتجاه المحاور المسرحية، بينما تشير إصبعك إلى الركن البعيد للمكعب الذي هو الموضع الصحيح للجهاز. وقلما يمكن نصب الكشاف في الموضع المحدد بالضبط؛ ولذا فكلما كان أقرب إليه كانت النتيجة مُرضية.

وإذا رجعت ثانيةً إلى الممثل الواقف على المسرح يضيئه كشاف واحد في اتجاه قطر المكعب، وجدت أنه عندما يدير وجهه بعيدًا عن الضوء يقع جزء كبير من وجهه وكل جسمه من الأمام في الظلام. وهذا غير مرغوب فيه، ويجب العمل على تلافيه بتركيب كشاف آخر يضيء من الجانب الثاني، على أن يكون هذا الكشاف كذلك في اتجاه قطر المكعب.

وإذا كان كلا الكشافين بقوة واحدة بدا الممثل عديم الظل كحاله تمامًا عندما يسلط عليه الضوء من المنتصف، ويمكن تصحيح هذا العيب بجعل أحد الكشافين أشد إضاءة من الآخر. فيلقي الكشاف القوي ظلًّا كافيًا لتوضيح شكل الممثل، بينما يضيء الكشاف الآخر الأجزاء المظلمة إضاءة تكفي لإظهار التفاصيل. والتوازن هنا دقيق جدًّا للأسف. فعندما يسير الممثل بطول المسرح يقترب من كشاف ويبتعد عن الآخر، وهذا يغير من شدة الإضاءة النسبية للكشافين ويفسد التوازن. ولاجتناب هذا المشكل نستعمل ما يُسمى «الإضاءة الدافئة والرطبة» بأن نستعمل في أحد الكشافين لونًا يختلف عن لون الكشاف الآخر ويزيد عنه دفئًا. ودائمًا يوضع الضوء الأكثر دفئًا في الكشاف الأقوى. ولا يصح أن يكون فرق الدفء كبيرًا، بل يكفي استعمال ضوء قرنفلي زاهٍ أو أصفر بلون القش في الكشاف الأقوى، واستعمال ضوء أبيض عادي في الكشاف الضعيف. وإن فرق اللون هذا ليجعل من المستطاع استعمال كشافين متساويَي القوة تقريبًا والحصول في نفس الوقت على نتائج باهرة؛ فتبصر العين الأجزاء الدافئة في وجه الممثل كأضواء لامعة، والأجزاء الرطبة كظلال. وزيادةً على ذلك فإن التوازن أقل خطرًا فلا يتأثر تقريبًا بحركات الممثل. وهذه ميزة عظيمة لها أهميتها.

ولا يمكن إضاءة مناطق أسفل المسرح الثلاثة إضاءة صحيحة إلا من مواضع قريبة من سقف الصالة (كما في رقم ١ شكل ٢١-١). ويوضح «أ» كيف يُحجب الكشاف في قائمة كاذبة، وفي «ب» يُعلق الكشاف أسفل السقف على مرأًى من المتفرجين، ولكن هذه الطريقة ليست محمودة، غير أنها تتيح إضاءة وجوه الممثلين في أسفل المسرح. والكشاف الأسطواني هو النوع الوحيد الصالح للاستعمال في الصالة ويفي تمامًا بالغرض.

(١٠-٣) تداخل الأنوار blending lights

لما كانت كل منطقة في حاجة إلى كشافين لزم اثنا عشر كشافًا لمناطق المسرح الست، ولا يمكن ضبط هذه الكشافات لتعطي أضواءً متساوية الشدة في جميع أرجاء المسرح، بل تكون هناك نقط ساطعة الأنوار أكثر من غيرها، وتُسمى «البقع الساخنة»، ونقط ضعيفة الإضاءة تُسمى «الثقوب». ويمكن علاج عدم انتظام الإضاءة هذه بأمشاط توضع خلف الحائل. ويجب أن تكون قوة ضوء «مصابيح الحائل» بالقدر الذي يكفي لحجب عدم انتظام الإضاءة في بعض النقط، على شرط ألا تفسد تأثير التركيز في الأضواء الكشافة.

(١٠-٤) إضاءة خلف المسرح background lighting

معظم الضوء الساقط على المناظر نفسها متسرب من مناطق التمثيل، وعادةً يُكتفى بهذا الضوء في كثير من المناظر.

(١٠-٥) تدريج الضوء toning

إذا احتاج الأمر إلى أنوار إضافية، أو إلى تعديل ألوان المنظر، تُستعمل الإضاءة السفلية، وهي أمشاط موضوعة في حوض بطول مقدمة المسرح. ولا شك أن تغيير لون الإضاءة السفلية لا يغير لون المنظر من الأحمر إلى الأزرق مثلًا، ولكنك تستطيع من الأحمر البنفسجي إلى الأزرق البنفسجي، وهذا كافٍ للتأثير على مزاج المسرحية. كذلك إذا استعملت نفس المسطحات في منظرين مختلفين، أمكنك ستر ألوانها بتغيير لون الإضاءة السفلية.

ولا تؤثر ألوان الإضاءة السفلية على الممثلين وعلى ملابسهم إلا تأثيرًا طفيفًا؛ إذ تتغلب عليها أضواء أقوى من الكشافات المستعملة في إنارة مناطق التمثيل. وللإضاءة السفلية فائدة كبرى في إبادة الظلال في المستويات السفلى لوجوه الممثلين. والحقيقة أن بعض المصممين يلجأ إلى استعمالها لهذا الغرض وحده.

(١٠-٦) البطانة الخلفية backings

يمكن إضاءة البطانة الخلفية بسهولة بوساطة المصابيح الانتشارية. وأحيانًا يُزوَّد المصباح الغامر بشريحة مضفرة ويسلط على البطانة مباشرةً (انظر المصباح أعلى اليمين برقم ٢ شكل ٢١-١). غير أنه إذا استعمل الممثلون مناطق في أعلى المسرح سقطت لهم ظلال مشتتة للذهن، ولكن يمكن تحاشيها بتسليط المصباح على ظهر المنظر (كما في أسفل اليمين برقم ٢) وجعل الضوء المنعكس يضيء البطانة. ولما كان الضوء المنعكس يأتي من مساحة كبيرة فلا يحدث ظلالًا تقريبًا.

(١٠-٧) السماء sky

يضاء الجزء العلوي من السماء عادةً بمصابيح غامرة، وإن أي جزء صغير من السماء ليحتاج إلى مصباحين، وأقل عدد من المصابيح تحتاجه السماء مهما كانت مساحتها

هو أربعة أو ستة. وإذا كان لون السماء سيتغير، احتاجت إلى مجموعتين من المصابيح الغامرة. والملاحَظ أن السماء الحقيقية أزهى لونًا عند أسفلها، ويمكن إحداث ذلك الأثر بوضع صف من الأمشاط يُسمى مصابيح الأفق على بُعد ثلاث أو أربع أقدام من الحافة السفلى للسماء. وتُستعمل مصابيح الأفق أيضًا لتقليد منظر غروب الشمس.

(١٠-٨) إضاءة التكوين lighting for composition

تُستعمل أجهزة إضاءة المسرح في أغراض التكوين أيضًا. ومع ذلك فهناك بعض مناظر يحتاج إلى أجهزة خاصة لهذا الغرض.

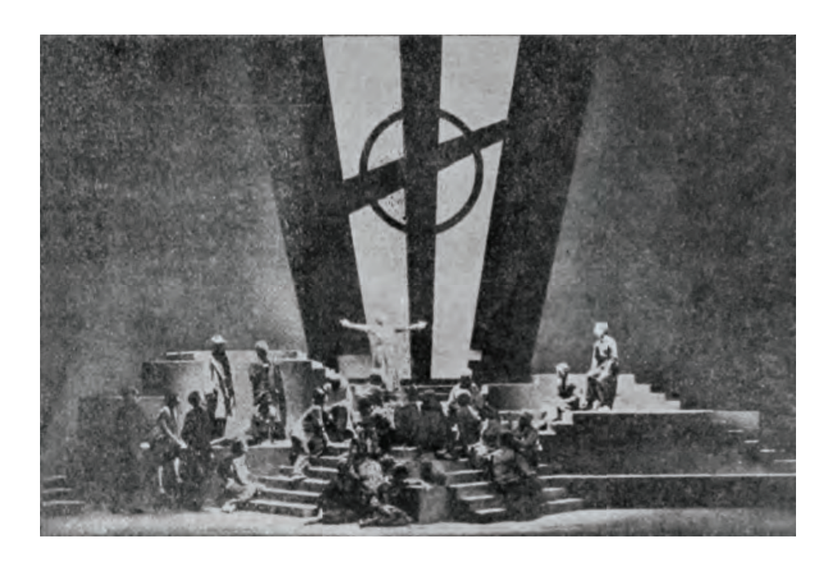
(١٠-٩) إضاءة نقل المعلومات lights for conveying information

هناك أجهزة خاصة لنقل المعلومات، فمثلًا يلقي أحد الكشافات مخروطًا من ضوء الشمس على نافذة ليبين أن الجو لطيف. وقد يتألق مصباح في أرض المسرح ليكون دافعًا لضوء يسقط من أجهزة إضاءة المسرح.

(١٠-١٠) تسمية الأجهزة naming instruments

يجب أن يكون لكل جهاز اسمٌ خاص يعرفه به عمال المسرح. ولعل أهم عناصر الطريقة التي يتبعها ماكاندليس نظامه في تسمية الأجهزة. فترقم مناطق المسرح من ١ إلى ٦ ابتداءً من الركن أسفل اليسار (انظر رقمَي ١، ٢ بشكل ٢١-١). وقد تجد من المفيد أيضًا أن تسمي مناطق خلف المسرح بالأرقام ٧، ٨، ٩. وإذا لم تُضَأ منطقة يحذف رقمها مع بقاء سائر الأرقام الأخرى على ما هي عليه. فإذا لم توجد أجهزة إضاءة من المنطقة رقم ٤، فإن منطقة أعلى الوسط تظل على تسميتها «رقم ٥». والكشاف المسلط على منطقة من جهة اليسار يُسمى «أيسر» مع إضافة رقم المنطقة إليه (١ يسار، ٢ يسار وهكذا)، والمسلط من الجهة اليمنى يسمى «أيمن» مع إضافة رقم المنطقة أيضًا (١ يمين، ٢ يمين وهكذا). وإذا تصادف وجود كشافين على جانب واحد لسبب ما، فإن الكشاف الأقرب إلى اليمين يسمى أيمن والأقرب إلى اليسار يسمى أيسر. وإذا وُجد أكثر من كشافين في

منطقة سُميت الكشافات الزائدة «كشافات خاصة» مع إضافة رقم المنطقة أيضًا، أو أي اسم يختاره المصمم. فمثلًا الكشاف الموجود بالركن الأيمن العلوي (برقم ٢ شكل ٢١-١) يمكن أن يسمى «رقم ٦ خاص» أو «خاص للنافذة» أو «خاص لضوء الشمس». كما يجب مراعاة أن تكون هذه الأسماء وصفية؛ أي تبين إحدى صفات الكشاف حتى يمكن تذكرها بسهولة، ويمكن تسمية المصابيح الانتشارية بأسماء المناطق الموجودة فيها (غامر رقم ٩ مثلًا) أو بأسماء استعمالاتها (مثل غامر بطانة النافذة). وإذا استُعملت أمشاط خاصة أعطيت لها أسماء أيضًا.



شكل ٢١-٢: «الكوميديا الإلهية»، مسرح جامعة ييل: تصميم بيجي كلارك: تعتمد مثل هذه المناظر التعبيرية على تغيير الإضاءة لصالح التنويع. ولا ينبغي محاولة القيام بها بغير أجهزة كهربية ملائمة ووقت كافٍ لإجراء تدريبات الإضاءة.

(١١) نظام الإضاءة – تصميم التخطيط

يُصمَّم التخطيط الخاص بإضاءة عرض معين على ورق شفاف يوضع فوق رسم تصميم المنظر (كما في رقم ٢ شكل ٢١-١). وتوضح أجهزة الإضاءة برموز سهلة، وتكتب مهمة

كل جهاز بجانب رمزه، ويكفي هنا الدلالة على المنطقة التي يسلط عليها الجهاز. وفي حالة الأجهزة الخاصة كما في المصباح الخاص بالنافذة (برقم ٢ شكل ٢١-١) توضع نقطة سوداء على الرسم لتبين موضع سقوط مركز المخروط الضوئي، ويرسم خط متكسر يصل هذه النقطة بالجهاز. ويمكن استعمال طريقة مماثلة لهذه في المصابيح الغامرة ولو أنه قلما تكون هناك ضرورة لذلك. ولكل شريحة ملونة رقمٌ خاص في كتالوج الصنع، فيُكتب رقم الشريحة داخل رمز الجهاز بها. وإذا لزم الأمر استعمال شريحتين كُتب رقماهما. وإذا كتب صفر مع رمز الجهاز، دل على عدم استعمال شريحة ملونة. ويرمز إلى الأمشاط بمستطيلات ضيقة مقسمة إلى عدة أقسام بعدد الألوان. وتتكون أمشاط الحائل والإضاءة السفلية من مشطين منفصلين يسمى كلٌّ منهما «قطاعًا»، ولا حاجة إلى توضيحهما على الرسم. ومع ذلك فإذا أريد استعمال عدة قطاعات، فيمكن كتابة ملحوظة تدل عليها.

وقد تستلزم المناظر الخارجية والمناظر المعقدة بيان خطوط النظر، وكذلك خطوط المخروطات الضوئية نفسها، وطريقة ذلك موضحة برقم ٢ شكل ١٦-١. ويلاحظ أنه يجب أن يتقاطع المخروط الآتي من كشافات الحائل من المخروطات الصادرة من كشافات الصالة في نقط فوق رءوس الممثلين (كما في و برقم ٢).

(١-١١) عمل التصميم design procedure

ابدأ بمعرفة المناطق التي ستضيئها الكشافات. وإذا كان أحد جوانب المسرح ضحلًا أمكن حذف منطقة أعلى المسرح (انظر شكل ٢-٣)، ثم حدد مواضع الكشافات اللازمة لهذه المناطق. وإذا احتاجت إلى كشافات خاصة حدد مواضعها أيضًا على الرسم. ضع اسمًا لكل كشاف خاص، ثم قرر عدد المصابيح الغامرة اللازمة لإضاءة كل بطانة خلفية، والأماكن التي ستوضع فيها. وإذا كان هناك سماء فصمم عدد المصابيح الغامرة اللازمة لإضاءتها من فوق، وعين مواضعها أعلى المسرح وأسفله، ومقدار ارتفاعها عن أرض المسرح. وعادةً، يجب أن تكون منخفضة وقريبة من أسفل المسرح بقدر ما تسمح به المناظر وخطوط النظر، ثم يحدد عدد القطاعات اللازم استعمالها من الأمشاط الأفقية، ويتحتم وضعها بحيث تصبح أقرب ما يكون من أسفل المسرح. وبعد ذلك تضاف الإضاءة السفلية وأمشاط الحائل.

(١١-٢) اختيار الألوان selecting colors

تعمل الإضاءة السفلية على نظام الألوان الثلاثة، وعلى ذلك ينبغي تزويد دوائرها بأقراص «حمراء» و«زرقاء» و«خضراء». وقد تعمل أمشاط الحائل على نفس النظام، غير أنه كثيرًا ما يستعاض فيها عن الأخضر باللون «الأصفر الكهرماني»، أو بأصفر من «لون القش»؛ إذ لا يحتاج كثيرًا إلى الأخضر في الإضاءة من فوق، ويفضل عليه الأصفر الكهرماني الذي يزيد عليه فائدة وقوة؛ فالكهرماني مع الأزرق يعطيان ضوءًا أبيض تقريبًا. وإذا كانت هناك حاجة إلى اللون الأخضر، أمكن نزع القرص الأصفر ووضع قرص أخضر في مكانه.

(١١-٣) كشافات المناطق area spotlight

لإحداث ضوء يحكي ضوء النهار بالمناظر الداخلية أو الخارجية، استعمل توليفًا من رقم ٦٢ (قرمزي فاتح) (وهو في الحقيقة أصفر كهرماني يميل إلى القرنفلي) في الجانب القوي، مع استعمال الضوء العادي أو شريحة رقم ١ (المصنفرة) في الجانب الضعيف. ولتقليد منظر غروب الشمس أو ضوء النهار، ضع في الجانب القوي إحدى الشرائح الآتية: رقم ٥٦ (أصفر فاقع من لون القش) أو رقم ٥٧ (أصفر كهرماني فاتح) أو رقم ٥٨ (الكهرماني المتوسط) أو رقم ٦٠ (الكهرماني الفاقع) أو رقم ٦١ (البرتقالي). وإذا أردت منظرًا أكثر تلونًا فاستعمل الشريحة رقم ٢٦ (الأزرق السماوي الفاتح) في الجانب الضعيف، وإذا أردت محاكاة نور القمر، فلا تستعمل الشرائح الزرقاء حيث إنها تلقي ضوءًا أحمر في الوجوه وعلى الملابس، وتعطي نورًا يختلف عن نور القمر تمام الاختلاف وإنما يمكنك استعمال الشريحة رقم ٤٣ (الأخضر الفاتح المشوب بزرقة) في الجانب القوي، واستغنِ عن الجانب الضعيف، أو ضع فيه شريحة رقم ٤٦ (الأخضر الناضر المشوب بزرقة).

وإذا لم يناسبك أحد هذه المقترحات، أو كان لديك مسألة خاصة كمسرحية خيالية مثلًا، فلا مانع من عمل تجارب بالألوان الآتية المرتبة من اللون الأكثر دفئًا إلى اللون الأكثر رطوبة: رقم ٢ (قرنفلي فاتح بلون اللحم)، رقم ٩ (قرنفلي)، رقم ٥٤ (أصفر فاتح بلون القش)، رقم ٥٣ (أصفر باهت جدًّا بلون القش)، رقم ١٧ (أخضر لافندر).

(١١-٤) البطانة backings

عادةً ما تضاء هذه بنفس الألوان المستعمَلة في إضاءة مناطق التمثيل.

(١١-٥) السماء skies

لمحاكاة منظر السماء في الليل أو في المساء المتأخر، استعمل شريحة رقم ٣٦ (أزرق ثابت) أو رقم ٣٨ (أزرق بحري أدكن). أما لضوء النهار، فإن أغلب الشرائح الجيلاتينية إما أزرق أكثر من اللازم وإما بنفسجي يميل إلى الحمرة. حاول استعمال شريحة رقم ٣٠ (أزرق فاتح خاص) أو رقم ٤٠ (أزرق فاتح مخضر)، واثقب فيها عدة ثقوب بالمقص، وضع عليها شريحة «مصنفرة» (رقم ١) ثم ثبتها في مصباح غامر فوقي، فستعمل الشريحة المصنفرة على انتظام توزيع الضوء؛ وبذا تحصل على أزرق متجانس. وإذا ناسبك هذا اللون فزَوِّد به جميع المصابيح العليا الانتشارية.

(١٢) الأجهزة وطرق استعمالها

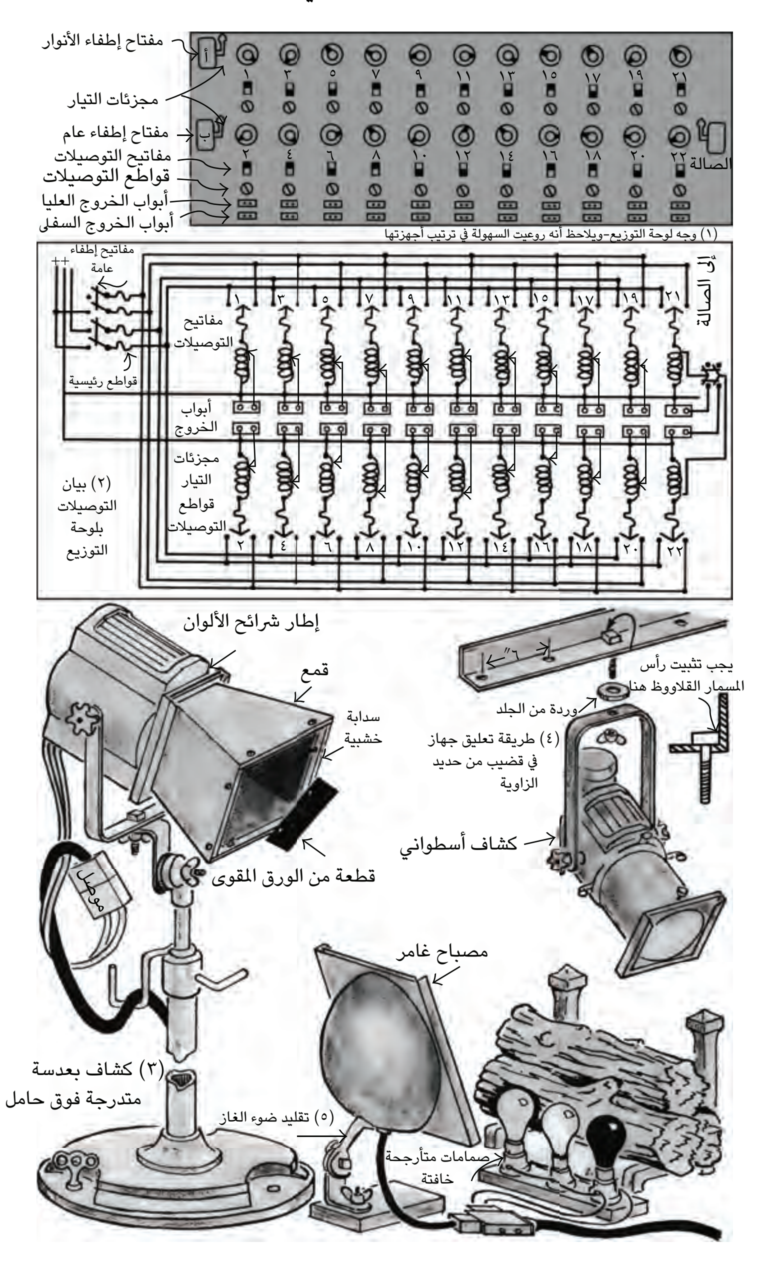
يجب الإلمام تمامًا بجميع أجهزة الإضاءة. ومن حسن الحظ أن الطرق الفنية لاستعمالها بسيطة جدًّا ولا تحتاج إلى خبرة عظيمة.

(١٢-١) الأجهزة وطرق استعمالها – (أ) توصيل الأسلاك

إذا لم يكن بمسرحك وصلات كهربية مستديمة، أمكن توصيل أجهزة الإضاءة بلوحة التوزيع بكابل كهربي مزدوج رقم ١٤. وهناك نوع يعرف باسم «كابل المسارح». غير أن الكابل المكسو بالمطاط أصلح بالرغم من ارتفاع ثمنه. وفي التوصيلات المستديمة تمتد أسلاك مزدوجة من لوحة التوزيع إلى شتى الأماكن حول المسرح حيث ينتظر وضع أجهزة الإضاءة. وتوضع هذه الأسلاك داخل أنابيب معدنية كأنابيب التوصيلات المنزلية.

الموصلات connectors

تتصل الأسلاك بلوحة التوزيع من طرف، وبموصلات (بريزات) قوة ١٥ أمبيرًا من الطرف الآخر (كالموصل المبين برقم ٣ شكل ٢١-٣)، وبكل موصل من هذه فتحتان. وفي طرف


مفتاح إطفاء الأنوار
مجزئات التيار
مفتاح إطفاء عام
مفاتيح التوصيلات
قواطع التوصيلات
أبواب الخروج العليا
أبواب الخروج السفلى
الصالة
(١) وجه لوحة التوزيع–ويلاحظ أنه روعيت السهولة في ترتيب أجهزتها
مفاتيح إطفاء عامة
قواطع رئيسية
مفاتيح التوصيلات
أبواب الخروج
مجزئات التيار
قواطع التوصيلات
(٢) بيان التوصيلات بلوحة التوزيع
إلى الصالة
إطار شرائح الألوان
قمع
سدابة خشبية
قطعة من الورق المقوى
موصل
(٣) كشاف بعدسة متدرجة فوق حامل
يجب تثبيت رأس المسمار القلاووظ هنا
وردة من الجلد
(٤) طريقة تعليق جهاز في قضيب من حديد الزاوية
كشاف أسطواني
مصباح غامر
(٥) تقليد ضوء الغاز
صمامات متأرجحة خافتة

شكل ٢١-٣

سلكي الجهاز موصل (فيش) به مسماران يمكن وضعهما في ثقبَي الموصل المتصل بالسلك الممتد إلى لوحة التوزيع. ومسمارا موصل الجهاز مشقوقان ليمكن توسيعهما بطرف نصل مطواة ليمسكا بثقبَي الموصل الآخر بإحكام دون أن يفلتا. وإذا عملت عقدة الأسلاك كالموضحة برقم ٣ بالشكل، منعت إفلات المسمارين من ثقبَي الموصل. ولما كانت جميع وصلات المسرح مؤقتة، وجب استعمال موصلات من هذا النوع، وليس من أي نوع آخر. كما يجب كتابة طول كل كابل وسلك على الموصل المتصل به بالبوية البيضاء.

(١٢-٢) الأجهزة وطرق استعمالها – (ب) تركيب الأجهزة

أسهل طريقة لتركيب الأجهزة هي على قضيب حديدي يُعرَف في السوق باسم «حديد مجرى» لمشابهته لمجرى الماء، أو على قضيب من «حديد الزاوية» به ثقوب قطر ٥ / ٨″ يبعد كلٌّ منها عن الآخر بمقدار ٦″ كالمبينة برقم ٤ شكل ٢١-٣. وخير مسامير لربط الأجهزة هي مسامير «القلاووظ» ذات الرأس المربع ١ / ٢″، ولو أن ذات الرأس المسدس تقوم أيضًا بالغرض. واستعمال «الوردة» الجلدية يحكم ربط المسمار ويساعد على ضبط الجهاز. ويجب أن تكون المصابيح الغامرة أو الكشافات المعلقة بهذه الطريقة ذات «علاقة» كالموضحة برقم ٤ شكل ٢١-٣. وإذا كان للجهاز «فلنجة» كالمبينة برقم ٥، لزم تزويده بزاوية، وهذه عبارة عن قطعة من «خوصة» حديدية سمك ٣ / ١٦″ وعرضها ٢″ مثنية على هيئة زاوية قائمة، وبكلٍّ من طرفيها ثقبٌ قطره ٥ / ٨″. وإذا كان للجهاز مسمار مشبك (كالمبين برقمَي ٤، ٥ شكل ٢١-١)، أمكن تعليقه في قضيب من حديد الزاوية أو الحديد المجرى، بوصلة على هيئة زاوية قائمة (كالموضحة برقم ٥ شكل ٢١-٣).

أنابيب التعليق pipes mounting

إذا لزم تعليق جهاز الإضاءة بأنبوبة حديدية، وجب تزويده بخطاف رابط (فتيلة) كالموضح برقم ٣ شكل ٢١-١. وعند تعليق الأمشاط في الحيز الأعلى للمسرح، فخير طريقة لذلك هي استعمال سلاسل (كالمبينة برقم ٤ شكل ٢١-١)؛ لسهولة تحريك الجهاز، إذا اختل توجيهه، بعصًا أو نحوه، وضبطه في موضعه الأصلي.

الحوامل stands

توضع أجهزة إضاءة البطانة الخلفية عادةً على حوامل (كالمبين برقم ٣ شكل ٢١-٣) ويعرف الحامل الطويل باسم «زرافة».

العربات wagons

توضع أمشاط الأفق غالبًا على عربة (كالمبيَّنة برقم ٥ شكل ٢١-١). ويمكن صنع عربات مماثلة لهذه المصابيح الموضوعة على حوامل، ويثبت الحامل بالعربة بمسامير «قلاووظ»، وتوضع أثقال على العربة لمنع انقلابها.

(١٢-٣) الأجهزة وطرق استعمالها – (ج) مواصفات الأجهزة

الكشافات spotlights

ستحتاج إلى ستة كشافات من النوع الأسطواني للإضاءة من الصالة، وستة كشافات ذات عدسة متدرجة خلف الحائل، ويحسن زيادة بضعة أجهزة من كل نوع لمواجهة الإضاءة الخاصة.

الكشاف الأسطواني: ellipsoidal-reflector type

(انظر رقم ٤ شكل ٢١-٣) يزود بصمام (لمبة) قوة ٥٠٠ وات، وبموصل نصفي قوة ١٥ أمبيرًا، وبعلَّاقة، وحامل رأسي لإطارات الألوان، وإطارين للشرائح الملونة، وإطار مزدوج من الطراز ذي المصراع المنزلق. وهو من ثلاثة أصناف:

- صنف بعدسة ٤ ½ بوصة لإسقاط مخروط ضوئي يقل عن ٢٠′.
- صنف بعدسة ٦ بوصة لإسقاط مخروط ضوئي بين ٢٠′، ٣٥′.
- صنف بعدسة ٨ بوصة لإسقاط مخروط ضوئي يزيد على ٣٥′.

وجميع المقاسات لها نفس الصلاحية. على أن الصنف ذا العدسة مقاس ست بوصات يناسب الحالات العادية.

الكشاف ذو العدسة المتدرجة stepped-lens type

(انظر رقم ٣ شكل ٢١-٣) مزود بصمام ٥٠٠ وات، وسلك رصاصي مكسو بالمطاط طوله ثلاث أقدام، وعاكس كروي، وموصل قوة ١٥ أمبيرًا، وعلَّاقة، وحامل رأسي لإطارات شرائح الألوان، وإطارين من الشرائح الملونة.

المصابيح الغامرة floodlights

تزود بصمام إما قوة ٤٠٠ وات أو ٥٠٠ وات أو ١٠٠٠ وات، وعاكس بيضاوي، وأنبوبة تهوية، وسلك رصاصي مكسو بالمطاط طوله ثلاث أقدام وبطرفه موصل قوة ١٥ أمبيرًا، وعلَّاقة، وحامل رأسي لإطارات شرائح الألوان، وإطارين من الشرائح الملونة.

الأمشاط striplights

يفي الطراز الموضح برقمَي ٤، ٥ شكل ٢١-١ بجميع الأغراض، وطول قطاعه ٦″ ٧′، وبكل قطاع ١٥ عاكسًا موصل بها أسلاك لثلاث دوائر كلٌّ منها ٥٠٠ وات. ولكل دائرة سلك رصاصي عند كل جانب. طوله ثلاث أقدام ومكسو بالمطاط (فيكون مجموع الأسلاك ٦)، وبطرف كل سلك موصل قوة ١٥ أمبيرًا. وكل قطاع مزود بعلَّاقة، ومشابك تعليق، وإطارات للأقراص الزجاجية الملونة، والشرائح الجيلاتينية، ومجموعة من الأقراص الزجاجية: تتكون من خمسة أقراص من كلٍّ من الأحمر والأزرق المتوسط والأصفر القشِّي.

جهاز مؤثرات النار firelight effect

(انظر رقم ٥ شكل ٢١-٣) ويتكوَّن من ثلاثة حوامل للصمامات «دواية» عادية، وثلاثة أجهزة للضوء المتأرجح الخافت أشبه بما يُستعمل في فترينات الحوانيت، أو في أشجار عيد الميلاد، وثلاثة صمامات ذات وات منخفض ومختلفة الألوان، وكشاف أو مصباح غامر مزود بحاجز من لون أصفر كهرماني للضوء الرئيسي لمحاكاة النار، والمصباحان الآخران

يضيئان وينطفئان على جانبيه بالتناوب في فترات غير منتظمة، لمحاكاة وهج النار عند حافة المدفأة.

(١٣) لوحة التوزيع

تشرف لوحة التوزيع على كمية التيار الكهربي المار بكل دائرة كهربية لأجهزة الإضاءة، وبها من الأدوات:

(١٣-١) المفاتيح switches

وتُستعمل لإضاءة الأنوار أو إطفائها. كما يمكن استعمالها في تغيير طريق مرور التيار الكهربي.

(١٣-٢) قواطع التيار أو المنصهرات (كوبس) fuses

وهي أجهزة أمن لمنع الحرائق وحماية الأجهزة من مرور تيار بها لا تستطيع احتماله. ويجب ألا تغضب إذا انصهر أحدها، فهو يضحي بنفسه ليكفيك مئونة إصلاحات بعشرة جنيهات، أو خسائر حريق بعشرة آلاف جنيه.

(١٣-٣) مجزئات التيار dimmers

وهذه تنظم كمية التيار الكهربي المار بكل دائرة، وعلى ذلك فهي تتحكم في شدة الضوء بكل جهاز، ويوجد منها ثلاثة أنواع:

(١) المجزئ ذو المقاومة، وعيبه وجوب مطابقته للتيار الخارج منه، فمثلًا إذا وصَّلنا صمامًا قوته ١٠٠٠ وات بمجزئ قوته ٥٠٠ وات احترق المجزئ. أما إذا وصلنا صمامًا قوته ٢٥٠ وات، استمر الصمام في الإضاءة بينما يكون المجزئ في أدنى نقطة. ولا يُستعمل هذا النوع من المجزئات إلا في التيار المباشر؛ إذ لا يصلح للتيار المتقطع إطلاقًا.

(٢) المجزئ ذو المحول المتغير، ويصلح لكل قوة ابتداءً من وات واحد إلى العدد المقرر للمجزئ. وأنسب أنواعها للمسرح ما قوته ٧٥٠ وات، و١٧٠٠ وات.

(٣) المجزئ المنظم، ويمكن استعماله على لوحة صغيرة جدًّا يمكن تشغيلها من أي مكان بالصالة. ولا شك أن هذا المجزئ هو مجزئ المستقبل، أما الآن فلا يتناسب مع الاستعمال العادي للمسارح لغلو ثمنه ودقة عمله.

(١٣-٤) الموصلات connectors

جرت العادة على استخدام النظام الانفصالي في اللوحات القديمة بحيث ترتبط كل دائرة كهربية بمجزئها الخاص بها. ومعنى ذلك أن يبقى المجزئ معطلًا إن لم تدعُ الحاجة لاستخدام الدائرة الكهربية التي تخصُّه؛ ولذا تعمل اللوحات الحديثة على أن تنتهي كل دائرة كهربية بموصل قوة ١٥ أمبيرًا؛ حتى يمكن الاستفادة من المجزئ بمجرد إتمام حلقة الاتصال بين الموصل وبين أية دائرة كهربية أخرى.

(١٣-٥) السيطرة على الأنوار mastering

غالبًا ما تتضمن خطة الإضاءة المسرحية عدة تغييرات يتحتم تنفيذها في آنٍ واحد. ولهذا الغرض تنظم مقابض المفاتيح أو المجزئات في صف واحد على قائم فردي، وتزود كلٌّ منها بقُفل خاص، بحيث يمكن إدارتها فرادى، أو في مجموعات عن طريق القائم. وهذه الطريقة باهظة التكاليف، فضلًا عن أنها قليلة الجدوى، رغم إصرار المحلات العتيقة على تزكيتها لدى الهيئات المسرحية.

أما طريقة السيطرة الكهربية فأفضل بكثير. ومن أمثلتها لوحة التوزيع المبينة بشكل ٢١-٣؛ ففيها مفتاحان رئيسيان للسيطرة على دائرتيها الكهربيتين من النوع المعروف باسم «مفتاح الإطفاء العام» أو «مفتاح سكِّينة قاطع». وبهما يمكن إطفاء الأنوار المسرحية أو إضاءتها دون أن تتأثر الإضاءة القمرية خارج المنظر، وبغير هذه الطريقة تصبح العملية شاقة ومعقدة. وقد تُستعمل مجزئات عامة لهذا الغرض حتى يمكن أن تعمل الدوائر الكهربية على مجزئاتها الخاصة أو على المجزئ العام، ولكنها باهظة التكاليف ولا تُستعمل في لوحة صغيرة كهذه.

(١٣-٦) عمل لوحة التوزيع principles of board design

لا يتسع المجال هنا لشرح الكيفية التي تعمل بها لوحة التوزيع؛ لأنها موضوع معقد يستلزم الإلمام بكثير من المبادئ الكهربية، ولكننا سنقتصر على دراسة اللوحة المبينة بشكل ٢١-٣ دراسة موجزة من حيث أهميتها لنا وتركيبها، وتشمل ثلاثة عناصر:

مساحة وجه اللوحة size of board face

ينبغي أن يكون صغيرًا بقدر المستطاع حتى يكون في مقدور شخص واحد العمل عليها والسيطرة على جميع أجزائها. فاللوحة التي يزيد طولها على أربع أقدام يلزم أن يشتغل عليها عاملان أو أكثر، وهذا يعقد الأمور أكثر من تيسيرها.

الترتيب alinement

يجب مراعاة السهولة في ترتيب الأجهزة على اللوحة بحيث يستطيع العامل العثور على أي مفتاح أو أي أداة في الحال. وهذا لا يتأتى إلا إذا كان كل نوع من أدواتها، أي المفاتيح والمجزئات والقواطع، موضوعًا في صفوف أفقية، وأدوات كل دائرة في صف رأسي واحد.

الموازنة balance

لكل دائرة كهربية باللوحة قطب سالب وقطبان موجبان. ويتحتم مراعاة كون السحب من كل قطب موجب مساويًا تقريبًا للسحب من القطب الآخر، وإلا اختل الجهاز اختلالًا بالغًا خطيرًا. وطريقة توصيل الأسلاك الموضحة بشكل ٢١-٣ تمرر السلكين الموجبين في مفتاحَي الإطفاء. وهذا يبدو معقدًا، ولكنه في الحقيقة سهل جدًّا، ويوازن بين مقادير التيار بطريقة آلية.

(١٣-٧) تنظيم اللوحة board setup

يجب ترتيب الأجهزة على اللوحة بطريقة تجعل من السهل معرفة أي مجزئ ينظم التيار المار بجهاز بعينه. والجدول الآتي (صفحة ٤١٣) يبين أربعًا من الطرق المتبعة في ذلك:

(١) الترتيب بجميع أنوار كل جانب

أمشاط الحائل

- ١، ٢، ٣ يسار
- ١، ٢، ٣ يمين
- أحمر
- أزرق
- أصفر كهرماني
- خاصة

١ ٣ ٥ ٧ ٩ ١١ ١٣ ١٥ ١٧ ١٩ ٢١

الإضاءة السفلية

- ٤، ٥، ٦ يسار
- ٤، ٥، ٦ يمين
- أخضر
- أزرق
- أحمر
- خاصة

٢ ٤ ٦ ٨ ١٠ ١٢ ١٤ ١٦ ١٨ ٢٠ ٢٢

(٢) الترتيب بحسب الجانبين الأيمن والأيسر

أمشاط الحائل

- يسار ١
- يسار ٢
- يسار ٣
- يمين ١
- يمين ٢
- يمين ٣
- أحمر
- أزرق
- أصفر كهرماني
- خاصان

١ ٣ ٥ ٧ ٩ ١١ ١٣ ١٥ ١٧ ١٩ ٢١

الإضاءة السفلية

- يسار ٤
- يسار ٥
- يسار ٦
- يمين ٤
- يمين ٥
- يمين ٦
- أخضر
- أزرق
- أحمر
- خاصان

٢ ٤ ٦ ٨ ١٠ ١٢ ١٤ ١٦ ١٨ ٢٠ ٢٢

(٣) الترتيب بجميع أنوار كل المسرح

أمشاط الحائل

- يمين ١، يسار ١
- يمين ٢، يسار ٢
- يمين ٣، يسار ٣
- أحمر
- أزرق
- أصفر كهرماني
- خاصة

١ ٣ ٥ ٧ ٩ ١١ ١٣ ١٥ ١٧ ١٩ ٢١

الإضاءة السفلية

- يمين ٤، يسار ٤
- يمين ٥، يسار ٥
- يمين ٦، يسار ٦
- أحمر
- أزرق
- أخضر
- خاصة

٢ ٤ ٦ ٨ ١٠ ١٢ ١٤ ١٦ ١٨ ٢٠ ٢٢

(٤) الترتيب حسب مناطق المسرح

أمشاط الحائل

- يسار ١
- يمين ١
- يسار ٢
- يمين ٢
- يسار ٣
- يمين ٣
- أحمر
- أزرق
- أصفر كهرماني
- خاصان

١ ٣ ٥ ٧ ٩ ١١ ١٣ ١٥ ١٧ ١٩ ٢١

الإضاءة السفلية

- يسار ٤
- يمين ٤
- يسار ٥
- يمين ٥
- يسار ٦
- يمين ٦
- أخضر
- أزرق
- أحمر
- خاصان

٢ ٤ ٦ ٨ ١٠ ١٢ ١٤ ١٦ ١٨ ٢٠ ٢٢

الفصل الثاني والعشرون

عملية الإخراج

تبدأ عملية الإخراج بعد أول قراءة للمسرحية. وعندئذٍ تُترجَم ترجمة مبدئية؛ لأنه من الحماقة اختيار مسرحية دون التأكد من فهم معناها. وتتوقف مدة الترجمة ومداها على طريقة المخرج، ولكن لا أقل من تحديد القيم الأساسية، والموضوع، والعلاج (بما فيه الروح والأسلوب)، والمميزات الإجمالية للشخصيات. وإذا بدا أن بعض حوارها غير مناسب للعناصر التي اختيرت، فيجب البحث عن تفاسير ملائمة.

(١) التمهيدات

كلما كثر ما تعده قبل التجارب («البروفات») قلَّت متاعبك، وحسن إخراجك.

(١-١) خطة الإخراج production plan

يجب تحديد الخطة العامة للإخراج بأسرع ما يمكن، ويجب أن تكون إجابة عن الأسئلة الآتية:

(١) على أي درجة من الفخامة سيكون العرض؟ ولو قدر بذل المال والجهد في بعض البنود دون الأخرى، فأيها تفضل؟

(٢) هل سيكون عدد الممثلين ضخمًا أم قليلًا؟ هل ستعمل على الإقلال من عددهم بحذف بعض الشخصيات غير الضرورية، أم هل ستضيف إليهم؟

(٣) ما عدد المناظر التي ترغب في استعمالها؟ وما الكيفية التي سيتم بها تغيير المناظر، إن كان ثَمة تغيير؟

(٤) هل ستعمل مناظر جديدة، أم يمكن تكوينها من الوحدات المحفوظة بالمخزن، أم هل ستكتفي بالمنظر الموجود أو بقوس الستائر على علاته؟

(٥) هل ستتطلب المسرحية صنع ملحقات كثيرة، أم هل سيمكن أخذها من الموجود بالمخزن، أم تستأجر، أم تستعار؟

(٦) والملابس، هل ستستأجر أم تصنع؛ أم يمكن عمل تعديلات بالملابس الموجودة، أم تستعار؟

(٧) ما أهمية الإضاءة؟ هل ستكون الإضاءة تقليدية عادية أم تتطلب أجهزةً خاصة؟

(١-٢) التصميم designs

تعمل تصميمات المناظر والملابس وغيرها في وقت واحد مع خطة الإخراج؛ لأن كلًّا من الخطة والتصميمات يتأثر بالآخر، وعادةً لا تعمل رسوم التشغيل للمناظر ونظام أجهزة الإضاءة إلا بعد الانتهاء من التصميمات.

(١-٣) نسخ المسرحية scripts

إذا كنت ستستعمل النسخ المطبوعة، يجب أن تطلبها بمجرد الانتهاء من تجديد العدد اللازم منها. وإذا كانت ستُكتب على الآلة الكاتبة، فينتظر حتى ينتهي المخرج من حذف ما يريد حذفه من النص الأصلي.

(١-٤) اختيار الممثلين casting

بعد تقرير الخصائص الإجمالية لأشخاص المسرحية، يعقد اجتماع للجنة اختيار الممثلين (انظر الفصل السابع)، عدة أيام قبل الاختبارات التمهيدية التي يجب أن تُجرى قبل أول تجربة (بروفة) بأسبوع أو بعشرة أيام، حيث إن إجراءها قبل ذلك قد يؤدي إلى فقدان الاهتمام، كما أن تأخيرها عن هذا الموعد لا يتيح الوقت الكافي لشغل الأدوار التي لا يستقر الرأي على إسنادها في الاختبارات العادية. وبمجرد اختيار ممثل يجب أن يعطى نسخة من النص أو من الدور المسنَد إليه، ليبدأ الإلمام بالمسرحية.

(١-٥) هيئة العمل staff

ينبغي الإسراع بتعيين رؤساء الطواقم بقدر الإمكان، ثم يشرح لهم مجمل عملهم، ويطلب منهم اختيار أعضاء طواقمهم.

(١-٦) اجتماع هيئة العمل staff meeting

تجتمع هذه الهيئة بمجرد الاستعداد لبدء العمل الفعلي للإخراج، الذي يكون عادةً قبل أول «بروفة» بأسبوع، فيجتمع كل المصممين ورؤساء الطواقم ومساعدوهم، ثم يوزع المخرج نسخ المسرحية على رؤساء الطواقم ويطلعهم على ما أعد من رسوم تخطيطية أو رسوم للعمل أو نماذج ... إلخ، أو يطلعهم على بعض الصور في الكتب أو المجلات ليوضح لهم نقطًا معينة في طراز الملابس أو الأثاث، أو في طريقة الزخرفة الداخلية.

بعد ذلك يشرح لهم خطة الإخراج باختصار، ويحدد لكل طاقم عمله. وإذا كانت هناك بعض المشاكل لزم تحديدها ليمكن البدء في الحال بالعمل على تذليلها والتغلب عليها. كذلك تناقش في ذلك الوقت مسائل المناظر والإضاءة والملحقات والملابس التي يكتنفها أي شك من حيث تحديد الاختصاص. كما يجب إخطار المشرف على الملحقات بأي تغيير في قائمة الملحقات المطبوعة بالمسرحية، إما بالحذف وإما بالإضافة. ويشجع كل فرد على إبداء ما يعنُّ له من أسئلة لتحاشي الصعوبات وسوء الفهم في المستقبل. ولا تقتصر أهمية اجتماع هيئة العمل على إعطاء التعليمات الضرورية باختصار، وإنما لتجعل رؤساء الطواقم يشعرون أيضًا بأنهم جزء من منظمة تعمل بالتضامن لهدف مشترك.

(٢) التدريبات

هناك طريقتان لتنظيم التدريبات؛ إحداهما أن ترتب المشاهد المختلفة بحيث تتيح لطائفة من الممثلين أن تُجري تدريباتها معًا. والمفروض في هذه الطريقة أنها توفر الوقت؛ لأن الممثلين لا يحضرون إلا في التدريبات التي تخص مشاهدهم، ولأن المشاهد المتعِبة يمكن أن يجري التدريب عليها مرارًا، على عكس تلك التي تنساب في سهولة. ومع ذلك، فلِكي يدرك الممثلون ترابط المسرحية واطرادها يجب أن تُجرى تدريبات خاصة تتتابع فيها المشاهد بنظامها الطبيعي في النص، وعلى ذلك تضيع هذه الطريقة في النهاية وقتًا يزيد عما توفره في البداية. وليس في مقدوري أن أحكم عليها بإنصاف لأنني لم أقتدِ بها شخصيًّا.

أما الطريقة الثانية فتعمل فيها تدريبات كل فصل على حدة حتى يُحفظ تمامًا، ثم ينتقل إلى ما بعده، وهكذا حتى آخر فصل. والحقيقة أن قليلًا من الوقت يضيع بهذه الطريقة، ولا يُستدعى الممثلون إلا عند عمل تدريب الفصل الذي يظهرون فيه، ويسمح لمن كانت أدوارهم قصيرة بالغياب عن كثير من التدريبات الأخرى. وتستغرق المشاهد الصعبة كثيرًا من الوقت، في حين تمرُّ المشاهد السهلة بسرعة. وقد تستلزم المشاهد الصعبة تدريبات خاصة. ولا توضح هذه الطريقة اطراد المسرحية فحسب، بل وتجعل بالإمكان تنظيم التدريبات مقدمًا؛ مما يساعد الممثلين على وضع خططهم مقدمًا. وإذا لم تكن تجزئة المسرحية إلى فصول مريحة في العمل، فيمكن ابتكار تقسيم آخر لها.

(٢-١) مدة التدريبات وعددها length and number of rehearsals

يجب أن يستغرق كل تدريب ثلاث ساعات؛ إذ لا يكفي أقل من هذا الوقت. وعند التمرن على كل فصل على حدة في أثناء التدريبات الأولى، يحتاج كل فصل (أو كل ثلث من المسرحية) إلى حوالي ثلاث ساعات. فإذا قلَّ زمن التدريبات عن هذا أو كان الممثلون قليلي الخبرة، تقسَّم المسرحية إلى أكثر من ثلاثة أقسام. وعند عمل تدريب للمسرحية بأكملها، فإن المسرحية نفسها تستغرق ساعتين يضاف إليهما ساعة أخرى على الأقل للتصحيح والتعليق. فإذا استغرق التدريب وقتًا أطول، مل الممثلون وفقدوا اهتمامهم بالمسرحية. وقلما يتعلم الهواة شيئًا بعد مرور ثلاث ساعات، وبناءً على ذلك فإن هذه الفترة هي عمليًّا أقل ما يجب، وأقصى ما يجب. وتحتاج المسرحية إلى عدد من التدريبات يتراوح بين ثمانية عشر، وثلاثين تدريبًا مدة كلٍّ منها ثلاث ساعات. ويتوقف العدد على سهولة المسرحية أو تعقيدها، وعلى خبرة الممثلين أو عدمها.

أما التدريب بملابس المسرح (البروفة الجنرال) فيجب أن يستمر خمس ساعات اعتبارًا من الساعة المحددة لحضور الممثلين للمسرح، إلى وقت انصرافهم. فإذا حُجزوا أكثر من ذلك، فلن يُظهروا حيوية في المساء التالي. وتحتاج المسرحية إلى تدريبين على الأقل بملابس المسرح، وقد يبلغ عددها أربعًا أو خمسًا إذا قامت صعوبات في المناظر أو في الإضاءة.

(٢-٢) التدريبات التمهيدية preliminary foundation rehearsals

قبل وضع الممثلين على المسرح وتوزيع الحركة والتشكيلات ونحوها عليهم، يرى بعض المخرجين تخصيص تدريب أو تدريبين لقراءة المسرحية ومناقشتها. وذات مرة قمت بتجربة لإخراج مسرحية واحدة بفرقتين مختلفتين من الممثلين، مع إجراء نفس عدد التدريبات في الحالين. فبدأت إحدى الفرق عملها على المسرح مباشرةً، وأنفقت الأخرى بعض التدريبات في مناقشة المسرحية بالتفصيل وتحليل كل سطر فيها. وكان بعض الممثلين في الفرقة الثانية على جانب عظيم من الذكاء، غير أنه في أثناء التدريبات التالية لم يُظهر أحد منهم أي دليل على تذكُّره ما دار في المناقشات التمهيدية. ومنذ ذلك الوقت وأنا أبدأ العمل على المسرح مباشرةً.

(٢-٣) تدريبات الأساس foundation rehearsals

يجب وضع أسس الأفعال الدرامية في أثناء التدريبات التسع الأولى، وهذا يعني:

(١) وضع التشكيلات والحركة وجعلها تلائم الشغل الأساسي.

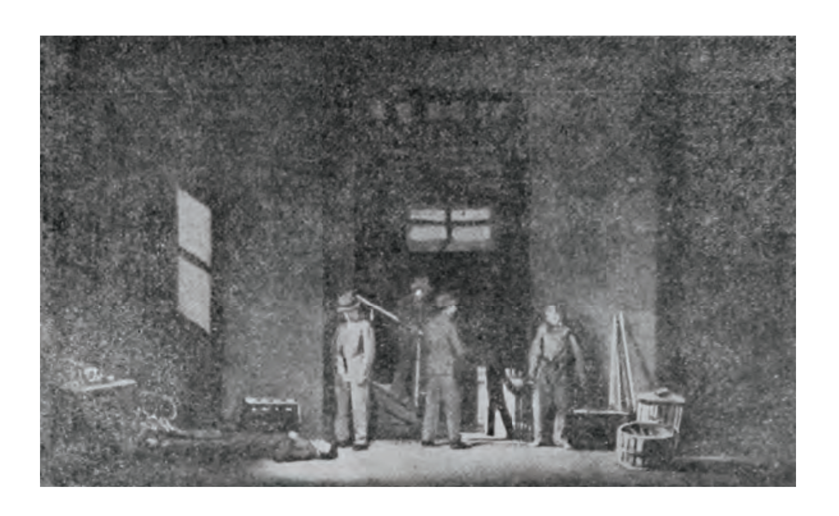
(٢) إعداد جميع الدوافع اللازمة للحركة.

(٣) حفظ الحوار والحركة، أو بمعنًى آخر، ينبغي للفرقة في التدريب العاشر أن تقدر على تقديم عرض مبسط، تنقصه طبعًا اللمسات الفنية، وإن كانت لا تنقصه الليونة والتدفق.

ويجب عدم التمسك بالتفاصيل في هذه الفترة التأسيسية. وإذا كان على أحد الممثلين القيام بعمل معقد، كإعداد مائدة مثلًا، سُمح له بالتمرن عليها بطريقة مجملة دون التقيد بمعرفة الموضع الحقيقي لكل شوكة، ودون التقيد بمفتاح وضعها. فالمخرج الذي يصرُّ على كثير من التفاصيل في التدريبات الأولى يربك الممثل. ومن جهة أخرى يجب ألا يسمح للممثل بارتكاب الأخطاء البسيطة. فإذا كان على الممثل أن يستعمل تليفونًا غير عادي، كتليفون نيويورك مثلًا، وجب إخباره بأن يدير القرص سبع مرات بدلًا من الخمس أو الأربع التي تعود عليها في بلدته.

(٢-٤) التدريب الأول first rehearsal

يشرف المخرج بنفسه على وضع الأثاث اللازم للتدريب قبل مجيء الممثلين (انظر رقم ٣ شكل ١٦-٣)، ويبدأ التدريب بشرحٍ مفصَّل للمنظر مبينًا كل شيء على الرسوم التخطيطية، ومفسرًا كل قطعة أثاث، وكل بابٍ وكل نافذة.



شكل ٢٢-١: «القتلة»، مسرح جامعة ييل: تصميم ماري لو وليامز: هذا منظر في ميلودراما واقعية روعي فيه دقة التفاصيل. ومع ذلك فإن مزاج المسرحية وتكوينها يتوقف على الإضاءة المسببة للكآبة. والتقابل بين الظلال والأنوار المتكسرة من مميزات الميلودراما الحديثة ذات الأفعال.

بعد ذلك يجمع الممثلين الذين سيفتتحون المسرحية ويطلب منهم البدء بالقراءة. ومن هنا يتحتم عليهم أن يتبعوا التعليمات التي يلقيها عليهم المخرج. ويُشجَّع الممثلون على القيام بالحركات البسيطة التي تصدر منهم طبيعيًّا، ولكن لا ينبغي أن يجلسوا أو ينهضوا أو يؤدوا أية حركة كبيرة إلا بتعليمات من المخرج لئلا يتعارض هذا مع خططه. ولهذا السبب يجب أن يتجاهل الممثلون أية حركات تستدعيها التعليمات المطبوعة. ويستطيع الممثل إدخال حركة شغل على النص دون انتظار تعليمات من المخرج، كأن يمسك علبة سجائر ويقدمها لمن أمامه إذا كان النص يقول: «هل لك في سيجارة؟»

وكلما أتى مشهد صمم له المخرج تشكيلًا خاصًّا، ينسِّق الممثلين في أماكنهم الصحيحة. وعندئذٍ يشرح لهم المخرج الرسم التخطيطي لأرض المسرح مع ترك التفاصيل المعقدة إلى ما بعد.

ومهما أحكم المخرج خطته فلا بد من ظهور مصاعب. فقد يكون هناك سؤال محير مثل: لماذا يقف ممثل في أسفل اليسار على حين يجوز له لنفس الأسباب أن يقف أعلى الوسط؟ وقد يتعذر تمثيل فصل رئيسي بغير إفساد تشكيل هام، أو قد يكون الفصل مستحيلًا إلا إذا عملت حركة صعبة التنفيذ. فإذا لم يستطع المخرج حل مثل هذه المآزق في الحال، فالأجدر ألا يضيع فيها وقتًا، وإنما يشير إلى طبيعة الصعوبة ويعد بحلها في المستقبل ويستمر في التدريب.

أكمل الفصل في ثلثَي الوقت المحدد للتدريب، ثم راجعه بسرعة في الوقت الباقي. ولا تقاطع الممثلين إلا إذا نسوا شيئًا أو وجدت حلًّا لبعض المشاكل في كلمات موجزة. وإن مراجعة الفصل بعد التدريب لأمرٌ حيوي؛ إذ يثبِّت ما حفظه الممثلون. وبدون المراجعة ينسى الممثلون في التدريب الثاني نصف ما عملوه في التدريب الأول، وفضلًا عن هذا، تجد أن عدة مشاكل تختفي في المراجعة كما لو كان اختفاؤها بفعل السحر. لهذا يترك المخرج دائمًا بعض الوقت للمراجعة حتى ولو لم يكمل الفصل. وفي أثناء المراجعة يدوِّن المخرج ويحصي أهم المسائل الباقية، ويحل ما يستطيع حله منها قبل التدريب التالي.

(٢-٥) التدريب الثاني second rehearsal

يعاد تمثيل الفصل مرةً ثانية حتى بلوغ مشكلة ما، فيقاطع المخرج سير التدريب، فإذا كان توصل إلى حل المشكلة يشرح لهم الحل والتصحيحات، وإلا جرَّب بعض الحلول الممكنة، أو طلب من الممثلين إبداء مقترحاتهم بخصوصها. فإذا لم يوفق ترك المسألة واستمر في التدريب، على أن يخصص ثلاثة أرباع الساعة في نهاية الفترة لمراجعة الفصل.

(٢-٦) التدريب الثالث third rehearsal

يخصص هذا التدريب لتمرين الذاكرة، فلا يسمح للممثلين بالقراءة من أية أوراق، فالأوراق تعوق الإيماءات وتثقل العواطف؛ ولذلك يجب أن يستغني الممثلون عن القراءة من النسخة. ثم يكرر تمثيل الفصل عدة مرات حسبما يسمح الوقت، مع مقاطعة المخرج

لتصحيح الأخطاء وحل المشاكل السهلة. ولكن يجب ألا يدخل شيئًا جديدًا أو يقوم بتصحيحات كبيرة. كذلك يستطيع المخرج أن يعمل الكثير بالإرشاد المهموس إلى الممثلين الموجودين خارج المسرح.

(٢-٧) التدريبات من الرابع إلى التاسع fourth to ninth rehearsals

يمثَّل الفصل الثاني في التدريبين الرابع والخامس بنفس الطريقة التي مُثِّل بها الفصل الأول في التدريبين الأولين، ثم يراجع في التدريب السادس ليثبت في أذهان الممثلين، ويكرر ثانيةً وثالثةً بقدر ما يسمح به الوقت، مع عدم استعمال نسخ من النص. بعد ذلك يمثل الفصل الثالث في التدريبين السابع والثامن، ثم تراجع المسرحية كلها في التدريب التاسع بدون أوراق لكي تثبت في أذهان الممثلين.

(٢-٨) تدريبات الحفظ pick-up rehearsals

يجب أن يكون الممثلون الآن قد حفظوا أدوارهم جيدًا بحيث يستطيعون تمثيلها دون تلقين وبغير توقف. فإذا لم يكونوا قد وصلوا بعد إلى هذه المرحلة، فمعنى ذلك أنهم لا يزالون في حاجة إلى تدريب آخر أو تدريبين لتثبيت النقط الأساسية.

(٢-٩) تدريب السرعة speed rehearsal

تُستعرض المسرحية كلها في هذا التدريب بسرعة فائقة كما لو كانت فيلمًا يدور في سرعة. وقد تُطمس فيها الحركة وتُدغم الكلمات بعضها في بعض، ولكن لا ينبغي حذف أي شيء مهما كان صغيرًا.

خصصْ ساعة لكل فصل، وحاول أن تراجعه ثلاث مرات في تلك الساعة. لا ريب في أن هذا التدريب شاق على الجميع، ولكنه ضروري. كما ينبغي أن يكون الملقن على استعداد للتدخل إذا تأخر الممثل عن التقاط مفتاحه بمقدار دقة واحدة. كذلك يجب أن يدأب المخرج على طلب الإسراع وإلا أبطأ الممثلون. فبمثل هذه المشقة تحصل على نتائج باهرة، ولن يثبت حفظ الممثلين لأدوارهم إلا بهذه الطريقة، كما أن التركيز اللازم لأداء مثل هذا التدريب يقصي عن الممثلين كل إحساس بالذات. وبعد ممارسة التمثيل بسرعة لن يكون لأي ممثل عذر إذا تلكأ في أي تدريب آخر، أو في العرض.

(٢-١٠) تدريبات التوجيه pointing rehearsals

في أثناء التدريبات الثلاثة أو الأربعة التالية:

(١) تضاف التفاصيل، في الحركة والشغل.
(٢) تنمق التشكيلات والأوضاع.
(٣) تلطف المشاهد الجافة بإضافة اللمسات.
(٤) تصحح الأشياء غير المقبولة، وعادةً يكون هناك عدد كبير من هذه، كتشكيلات لم يوزع فيها التأكيد توزيعًا صحيحًا، أو حركة تنم عن علاقة خاطئة، وغير ذلك.

وخير طريقة هي أن تبدأ الفصل الأول من مبدئه، وتشرع في تصحيح الأخطاء بالترتيب. استمِر في العمل بهذه الطريقة حتى تبقى صحيفة واحدة تقريبًا من المسرحية لكل دقيقة باقية من وقت التدريب. عندئذٍ توقف عن التصحيح، وراجع بقية المسرحية إلى نهاية التدريب. وفي التدريب التالي، راجع المسرحية حتى تصل إلى النقطة التي وقفت عندها في المرة السابقة، ثم اشتغل ببطء، مصححًا ومضيفًا بعض التفاصيل حتى يكون المتبقي من الوقت كافيًا تمامًا لمراجعة بقية النص قبل أن ينتهي وقت التدريب. استمر على هذا النمط في كل تدريب حتى تنتهي من المسرحية كلها.

(٢-١١) تدريبات الحرفية technical rehearsals

إذا استلزمت المسرحية تغيير المناظر عدة مرات، أو كان بها مشاكل حرفية أخرى، وجب إجراء تدريبات حرفية خاصة يحضرها عمال المسرح المختصون، مع ملاحظة تخصيص جميع الوقت لمشاكلهم. وسواء أكانت هناك حاجة إلى مثل هذه التدريبات أم لم تكن، فإنه يجب إنفاق جزء من وقت التدريبات الأخيرة في بعض المشاكل الحرفية الصغيرة كالملابس والمكياج والإضاءة والمؤثرات، وتعويد الممثلين على استعمال الملحقات المعقدة، وغير ذلك. وقد يتيسر عمل كل هذه الأشياء في تدريب واحد يخصص لها فيقوم الممثلون بمراجعة النص وتذليل المشاكل الحرفية الواحدة تلو الأخرى بترتيب ظهورها. وكثيرًا ما يتم ذلك في التدريبات العادية.

ويستطيع الممثل الانتفاع بوقت فراغه خارج المسرح في ارتداء ملابس التمثيل أو عمل المكياج، ثم الظهور بها على المسرح عندما يأتي دوره. وعندئذٍ يستطيع المخرج

والمصممون ورؤساء الطواقم التأكد من ملاءمتها. وكذلك يمكن ضبط مفاتيح الإضاءة والمؤثرات بمثل هذه الطريقة.

(٢-١٢) تدريبات الخطو والبناء rehearsals for pacing and build

يلزم تخصيص تدريب أو اثنين قرب النهاية للخطو والبناء؛ إذ يكون المخرج قد أحصى المشاهد التي تتطلبها واستعد لها.



شكل ٢٢-٢: «هاملت»، مسرح جامعة ييل: تصميم ماري إليزابيث بلين: لا شك في أن مسرحيات شكسبير تكتسب تأثيرًا قويًّا إذا مُثلت في مسرح على الطراز «الإليزابيثي». ومع ذلك فإذا لم يكن المخرج قديرًا، تحولت المسرحية إلى متحف. ولست أدري هل المسرحية التي تمثَّل بهذه الطريقة تصل إلى الشدة الدرامية أو إلى الجمال الشعري اللذين تبلغهما، عندما تعالج بالطرق المسرحية الحديثة.

قلما تتطلب المشاهد الإبطاء، ولكن بعضها قد يقتضي الإسراع، كما قد يحتاج بعض آخر إلى السرعة المطردة، التي هي في الحقيقة جزء من البناء.

ومن المحتمل أن تكون بعض مظاهر البناء الحرفية قد نُفذت، كزيادة عدد الممثلين أو مضاعفة الحركة أو ما إلى ذلك. ولكن بناء التوتر العاطفي لا تمكن معالجته معالجةً صحيحة إلا بعد تكامل المسرحية وتدفقها في ليونة. وهذا النوع من البناء هو الذي يجب ضبطه في هذه التدريبات.

(٢-١٣) تدريبات التهذيب polishing rehearsals

يسير العمل في التدريبين أو الثلاثة الأخيرة دون استراحة إلا فيما بين الفصول. فتجلس مساعدة مدير المسرح بجانب المخرج في الصالة لتقيد ملاحظاته، ويستمر الممثلون في إجراء التدريبات بدون ملقن. وبين الفصول يُستدعى الممثلون إلى مقدمة المسرح وتقرأ عليهم ملاحظات المخرج مع بيان التفسيرات اللازمة. إن مثل هذه التدريبات عنصر هام للتأكد من حسن سير المسرحية وإعطائها رونقها الأخير.

(٢-١٤) التدريبات الخاصة special rehearsals

إذا تضمنت المسرحية مشاهد هامة بها حشود من الناس، وجب تمثيلها في تدريبات خاصة بالمجموعات. وتنظم هذه التدريبات ما بين التدريبات العادية حتى تعرف المجموعات حركاتها وإشاراتها. وإذا كان للبطل مواقف مع المجموعات مباشرة، كما في حالة مارك أنطوني في مسرحية «يوليوس قيصر»، وجب أن تحضر المجموعات هذه التدريبات. وبعد أن تأخذ المجموعات فكرة صحيحة عن وظيفتها، تُستدعى بين كل تدريبين أو بين كل ثلاثة تدريبات. وفيما عدا ذلك تقرأ مساعدة مدير المسرح عبارات الحوار الخاصة بالجموع. هذا الإجراء يسمح للمجموعات بأخذ صورة عامة عن ترابط دون تكليف أفرادها بحضور تدريبات تزيد على اللازم، كما يسمح بعدد من التدريبات يعمل فيها أبطال المسرحية دون ذلك الإزعاج الذي يصحب وجود المجموعات عادةً.

كذلك يجب التمرن على المشاهد ذات الشغل الكثير التفاصيل، كالمشاجرات ومشاهد الحب، في تدريبات خاصة. وعادةً تستمر هذه التدريبات مدة ساعة في مواعيد تلائم الممثلين المشتركين فيها. ولا فائدة

من عمل هذه التدريبات إلا إذا كان الممثلون يحفظون أدوارهم تمامًا. ويتوقف عدد التدريبات الخاصة على صعوبة المشاهد نفسها، وعلى الوقت الذي يستطيع المخرج والممثلون أن يخصصوه لها.



شكل ٢٢-٣: «الفصل الأول من هنري الرابع»، مسرح جامعة ييل: تصميم فرانك بيفان: هذا المنظر تعديل حديث لمسرح على الطراز «الإليزابيثي»، روعيت فيه جميع المميزات، مع اجتناب كل الأخطاء، لإخراج كالمبين بشكل ٢٢-٢. فبساطة التصميم حل جيد لمشكلة إخراج مسرحيات شكسبير على مسرح محدود أو بميزانية محدودة. ويجب تحاشي التأنق في الإضاءة في مثل هذه الحالة.

(٢-١٥) الإرشاد الفردي coaching

يختلف الإرشاد الفردي عن الإخراج في كونه يتناول الممثلين فردًا فردًا لا دفعة واحدة. والغرض منه رفع القدرة الفنية للممثل أكثر من تأهيله للمسرحية التي يمثلها. ولا تنتظر أن يكون هذا الإرشاد سببًا في تحويل العرض الرديء إلى عرض جيد، ولكنه على أي حال يرفع العرض المتوسط إلى درجة مقبولة. وتبدو فائدة الإرشاد الفردي واضحة في تمثيل الهواة إذ يرفع مستوى التمثيل.

يجب أن يمكث المخرج جلسةً مقدارها ساعة كاملة على الأقل مع كل ممثل، من البطل إلى من يقوم بأتفه الأدوار. وإن هذا ليستغرق وقتًا طويلًا في المسرحيات المتعددة الشخصيات، بيد أن النتيجة تُجدي دائمًا وخاصةً عند العمل مستقبلًا مع نفس الممثلين.

لا ينبغي استدعاء الممثل إلى جلسة الإرشاد الفردي إلا إذا كان مستعدًّا لها. ويتضمن الاستعداد لها مسائل سيكولوجية خاصة يعرفها المخرجون بالتمرين، ولكننا سنذكر هنا بعض المبادئ العامة ... إذا أساء الممثل ترجمة دوره أو أظهر عيوبًا حرفية خطيرة، كالوقفة الرديئة، أو الحركة المكبوتة، أو الميل إلى إدغام الكلام، وجب تصحيح كل هذه في

حالة إرشاد خاصة بمجرد بدء التدريبات. ويحتاج مثل هؤلاء الممثلين إلى بعض الإرشاد زيادة على الجلسة الأولى. أما الممثلون الآخرون فيرجأ إرشادهم إلى ما بعد تدريبات الأساس، وعندئذٍ يكون الممثل قد حفظ دوره جيدًا.

ولكل ممثل مشاكله في أسلوب الإرشاد. وإلى أن يلم بها المخرج يحسن به أن يعالج الأمر بالطرق الآتية:

(١) تأكد من فهم الممثل لترجمة المسرحية بأن تسأله عما ينتظر أن يستفيده الجمهور من العرض في مقابل ما أنفق على المسرحية من وقت ومال. وهل المسرحية كوميدية فتدعوهم إلى الضحك؟ أم هي ميلودراما فتثير حماستهم؟ أو دراما فتحرك عواطفهم؟ أو بمعنًى آخر، يجب على المخرج أن يطلب من الممثل تخطيط القيم الأساسية للمسرحية بلغته هو (انظر [الفصل الرابع: ترجمة المسرحية – مواد المسرحية وقيمها]). وبعد ذلك اطلب منه تحديد بطل المسرحية، فإن البحث عن جواب لهذا السؤال يتيح للممثل أن يُكوِّن فكرة عامة عن بناء المسرحية، حتى ولو كان دور البطل ظاهرًا، غير أن أهمية السؤال تزداد بالطبع إذا لم يكن للبطل دور طويل أو لم يكن دوره أكثر الأدوار بروزًا. وإذا لم يكن الممثل نفسه يقوم بدور البطل، فاسأله عن وصف الشخصية التي يمثلها وأهميتها في المسرحية. ستكون الإجابة عن هذه الأسئلة صعبة حتى على الممثل الذكي، وعندئذٍ يفسر المخرج كثيرًا من النقط. وإن توجيه فكر الممثل إلى هذه الأشياء ليفعل العجائب، وخصوصًا إذا عرف أن وظيفته هي أن يفعل كل ما في وسعه ليزيد، لا لينقص، من بلورة مضمون المسرحية كلها كوحدة مجتمعة.

(٢) صحح أي ضعف حرفي يبدر من الممثل، سواء أكان في الكلام، أم في الوقفة، أم في الخطوات، أم ما شاكل ذلك.

(٣) اشرح للممثل تفاصيل بعض حركاته، وما هذا في الحقيقة إلا تدريب قصير خاص، ولكن لها فائدتها العظمى في جلسة التعليم.

(٤) اسأل الممثل عما لاقاه من صعوبات في الترجمة أو في المسائل الحرفية، ثم ساعده على حلها.

(٥) وأخيرًا، وضح له كيف يترجم عبارات دوره (انظر [الفصل الرابع: ترجمة المسرحية – الثبات])، وكيف يقوم بتمثيل صامت لها (انظر [الفصل الثالث عشر: خَلْق الشخصية]). واتخذ مثالك، إما أول مشهد للممثل، أو أكثر المشاهد صعوبة. وحتى إن لم يزد الشرح على نصف صفحة، فالنتائج تكون باهرة.

(٢-١٦) تدريبات الملابس dress rehearsals

الغرض من هذه التدريبات ربط التمثيل بالعمل الحرفي في وحدة تامة. ويجب على المخرج ألا يغير شيئًا من الحركة أو الشغل في هذه التدريبات أو بعدها إلا إذا اضطرته إلى ذلك مشكلة حرفية لم تكن في الحسبان.

ويخصص أول تدريب بملابس المسرح لضبط المسائل الحرفية، كالمناظر والملابس والإضاءة وغيرها، حتى تتفق والمسرحية، ولتعويد الممثلين على هذه الأمور وما ينتج عنها من مشاكل. ويجب أن يراجع الممثلون أدوارهم وأشغالهم دون محاولة الدخول في الشخصيات التي يمثلونها.

ويجب أن يسير آخر تدريب بالملابس المسرحية بكامل التفاصيل بقدر الإمكان كما لو كان عرضًا أمام الجمهور حتى في رفع الستار في المواعيد المعتادة.

وإذا كان هناك أكثر من تدريبين بملابس المسرح، فإن الإجراءات التي تتبع في التدريبات التي تقع بين التدريب الأول والأخير تتوقف على الظروف الحرفية للمسرحية. فإذا كان هناك خلل في تغيير المناظر أو إشارات الإضاءة أو غيرها، وجب تخصيص وقت كافٍ لعلاجها حتى ولو أدى إلى مقاطعة التمثيل في التدريب عدة مرات، لتكرار إشارة نُسيت، أو تصحيح شيء غير مناسب. فإذا سارت المسائل الحرفية على ما يرام، وجب الاستمرار في التدريب لكل فصل دون توقف، وإرجاء الانتقادات إلى الفترات بين الفصول.

(٢-١٧) تحية الجمهور curtain calls

يحب كلٌّ من المتفرجين والممثلين تبادل التحية عقب الستار الأخير إلا أنها تبطل مفعول السحر في حالة المسرحيات الجدية أو عند صدورها من شخصيات «قضت نحبها». فإن بقيت على المسرح «جثث» في نهاية الفصل الأخير تعدل التحية بالحركة بأن يلتف الممثلون في أسًى حول الجثة، مع المحافظة على إهاب شخصياتهم. وينبغي في المسرحيات العادية إجراء تدريب للتحية. وفي العادة يقف الممثلون أزواجًا، فينحنون أولًا للنظارة، ثم ينحني كل واحد منهم للآخر، ثم إلى النظارة ثانيةً، على حين يُفتح الستار ويُقفل.

وإذا كانت قاعة النظارة صغيرة فلا يمكن القيام بالتحية أكثر من ثلاث مرات؛ الأولى تضم أربعة أو ستة من الممثلين الأوائل، والثانية للشخصيات الثانوية الرئيسية بدون الأبطال أو ممثلي الأدوار الصغيرة، والأخيرة لجميع ممثلي المسرحية. وفي المسرحيات

ذات الشخصيات العديدة توضع خطة مرور لتنظيم التحية بحيث تدخل مجموعة من أحد الأبواب، أثناء انصراف المجموعة السابقة من باب آخر وهكذا. ويجب الاهتمام بهذه المسائل في تدريبات الملابس.

(٣) العرض

العرض محك الإخراج، ويُنتظر فيه كثير من المفاجئات. فالمسرحيات المضمونة النجاح قد تصاب بالفشل، كما قد تحرز المسرحيات المؤكدة الفشل نجاحًا باهرًا.

يجب أن يحضر الممثلون قبل موعد رفع الستار بساعة ونصف على الأقل، ويجب على مدير المسرح أن يتمم عليهم جميعًا ويثبت حضورهم في دفتر خاص. وإذا ألفى منهم تباطؤًا وجب عليه أن يحثهم على الإسراع بعمل المكياج وارتداء ملابس التمثيل.

أما المخرج فيحضر قبل موعد رفع الستار بساعة على الأقل في العرض الأول، وبنصف ساعة في كل عرض بعد ذلك. وقلما يكون لديه عندئذٍ كثير من الأعمال، ولكن وجوده يبعث الثقة في نفوس الممثلين، وكذلك إذا طرأ طارئ أمكنه أن يتصرف فيه.

وقبل رفع الستار بخمس دقائق يجمع مدير المسرح الممثلين والعمال فوق المسرح لكي يزودهم المخرج بما يراه من تعليمات. والغرض من هذا الاجتماع هو إعطاء الممثل شيئًا يفكر فيه كي تزول عنه رهبة المسرح. وكذلك ليذكرهم بضرورة التكلم بصوت مرتفع وبألفاظ واضحة في الدقائق الخمس الأولى والنظارة لا يزالون يبحثون عن مقاعدهم. وليذكر لهم بعض النقط التي ينتظر أن يكونوا قد نسوها. ويجب أن ينتهي حديثه بالثناء عليهم وبأمانيه الطيبة لهم.

وإذا كان الإخراج قد أجيد إعداده، فلا حاجة إلى بقاء المخرج خلف الكواليس، بل يجلس في الصف الأخير بالصالة، تاركًا كل شيء لمدير المسرح.

(٣-١) الستار curtain

قلما يحضر المتفرجون في الموعد المحدد، وليس من الحكمة بدء التمثيل والجموع تتدفق خلال الممرات؛ إذَن يجب الاتفاق على إشارة من مدير الصالة إلى مدير المسرح عند أول انقطاع لتدفق الجمهور، عندئذٍ يلقي مدير المسرح نظرةً حول المسرح للتأكد من أن الممثلين في أماكنهم وأن كل شيء على أتم استعداد. بعد ذلك يعطي إشارة للكهربي لإطفاء

أنوار الصالة وإنارة الإضاءة السفلية. ويتم ذلك ببطء لكي يسرع المتلكئون من النظارة إلى اتخاذ أماكنهم. وإذا كان هناك جهاز تنبيه، دقه مدير المسرح عند بدء خفض أنوار الصالة. وعندما يعلن الكهربي إطفاء جميع أنوار الصالة، يعطي مدير المسرح إشارة رفع الستار وتبدأ المسرحية.

(٣-٢) الاستراحة بين الفصول intermissions

عند إنزال الستار في نهاية كل فصل يصيح مدير المسرح بصوت مرتفع واضح النبرات قائلًا: «هد.» إشارة إلى عمال المسرح بتغيير المنظر إن كان يجب تغييره، وإلى الممثلين لتغيير ملابسهم. وعادةً يكون تصفيق الجمهور عاليًا مما يحول دون سماع صوته في الصالة. وبعد أن يخبو صوت التصفيق يعطي مدير المسرح إشارة للكهربائي بإضاءة أنوار الصالة وإطفاء الإضاءة السفلى تدريجيًّا. وبعد إضاءة أنوار الصالة يجب على مدير المسرح أن يتأكد من إضاءتها فعلًا؛ إذ من السهل أن يخطئ الكهربي مهما كان موضع ثقة، وعندئذٍ يُترك المتفرجون في الظلام.

تتوقف مدة الاستراحة على الوقت اللازم لتغيير المناظر والملابس، كما تتوقف على العادة المتبعة في البلد الذي يعمل فيه المسرح. ففي حالة تقديم المشروبات والمرطبات ونحوها للنظارة تستغرق الاستراحة ما بين عشر دقائق واثنتَي عشرة دقيقة. أما في حالة عدم تقديمها فيكفي خمس دقائق للاستراحة الأولى، وثماني دقائق للاستراحة الثانية. على أن تكون الأولى هي القصيرة إلا إذا كان هناك منظر صعب، أو تغيير ملابس بين الفصلين الأول والثاني. ويجب أن تطبع مدة فترة الاستراحة في برنامج المسرحية حتى يعرف النظارة متى يكون في مقدورهم تناول قدح من القهوة أو تدخين سيجارة.

وقبل رفع الستار بدقيقة في نهاية الاستراحة، تُطفأ بعض أنوار الصالة ثم تضاء، لكي يعلم المتفرجون أن فترة الاستراحة وشيكة الانتهاء، وأن الستار سيُرفع.

وعلى المخرج أن يذهب في أثناء الاستراحة الأولى إلى خلف المسرح لتشجيع الممثلين، مع إطراء من أجاد منهم. ولا ينبغي أن يوجه إليهم أية انتقادات أو تصحيحات في هذا الوقت لئلا يؤثر على نفسيتهم. ومع ذلك فإذا بدر منهم بطء في بعض الحركات أو الكلام بصوت منخفض، طلب منهم أن «يسرعوا» أو «يرفعوا أصواتهم».

(٣-٣) مساعد مدير المسرح assistant stage manager

تجلس مساعدة مدير المسرح في أثناء العرض في أجنحة المسرح وتقوم بالتلقين، ويجب أن يكون جلوسها أسفل المسرح ما أمكن حتى تستطيع توجيه كلامها إلى أعلى المسرح فيسمعه الممثلون أكثر مما يسمعه النظارة. ويتحتم عليها أن تتبع كل كلمة من النص؛ لأنها إذا سمحت لذهنها بالشرود ولو لحظة واحدة فمن المؤكد أن ينسى أحد الممثلين دوره في تلك الساعة.

وبالإضافة إلى عملها في التلقين، تعطي إشارات المفاتيح للممثلين الذين لا يرون المسرح، وتقوم ببعض المؤثرات كأجراس الأبواب ونحوها. ويجب عليها أن توضح في نسختها متى يُرفع الستار ومتى ينزل في كل منظر، وكذلك تدوِّن انفعالات النظارة المسموعة كالضحك والتصفيق وغير ذلك.

(٣-٤) الممثلون actors

يجب على الممثل، في الوقت الذي لا يقوم فيه بالتمثيل، ألا يراه أو يسمعه أحد. وهذا يعني أنه:

(١) يجب ألا يطل أحد الممثلين على النظارة من خلال الستار أو من خلال أي باب.

(٢) يجب ألا يظهر الممثلون في البهو (الصالة) أو في الطريق بالمكياج. ومن يود رؤيتهم من أصدقائهم فليقابلهم بعد انتهاء العرض خلف المسرح.

(٣) يجب ألا يذهب الممثلون إلى البهو (الصالة) في أثناء العرض، ولا حتى لرؤية المنظر الأخير من الصف الخلفي المظلم؛ إذ لو رآهم أحد المتفرجين لضاعت منه سيطرة الإيهام الواقع.

(٣-٥) ما بعد التمثيل afterward

تنتهي المسرحية بنزول الستار في نهاية الحفلة الأخيرة. ولكن العرض لا يكون عندئذٍ قد انتهى بعد. فهو لا ينتهي إلا بعد إرجاع كل ثوب مستعار أو أداة مستعارة، وبعد نزع جميع المناظر وتخزينها. ويشرف رؤساء الطواقم شخصيًّا على هذه الأعمال، ويراجعون

على الكشوف كل أداة أو قطعة ملابس ونحوها ليتأكدوا من عدم نسيان أي شيء. وعند استكمال جميع الأشياء يعلن رئيس الطاقم ذلك للمخرج ليكون على علم بما تم في حالة تقديم أية شكوى أو أي انتقاد في المستقبل.

الفصل الثالث والعشرون

الإدارة المالية

يدين كل مسرح بتقدمه إلى دخله، فحتى أرقى المسارح لا بد له من الاعتماد على الدخل لكي يستطيع تجديد معداته باستمرار واقتناء كل حديث ودفع مرتبات الممثلين والعمال وغيرهم. وزيادة الدخل تعني تصريف أكبر عدد من التذاكر، وكذلك عددًا أكبر من النظارة. وفوق كل اعتبار، فإن الطرق الجيدة لزيادة الدخل معناها المركز المالي المحترم للمسرح.

(١) الحسابات المالية

يقوم أمين الصندوق عادةً بعمل الحسابات، غير أن مدير الإدارة ومدير التنفيذ والمخرج يسهمون جميعًا في اختيار طريقة قيد الحسابات وإعطاء المعلومات التي على أساسها تقوم الحسابات.

(١-١) إمساك الدفاتر bookkeeping

تقوم الإدارة المالية الحسنة على دقة إمساك الدفاتر. وبما أن عدد القيود لن يكون كبيرًا، فيستطيع كل مسرح أن يعثر على فرد من أعضائه ذي خبرة بإمساك الدفاتر ليقوم بهذه العملية البسيطة. وتختلف الحسابات باختلاف المؤسسة، بيد أن أساسها جميعًا ما يأتي:

حساب الدخل	حساب النفقات	الأصول والخصوم
تذاكر الاشتراكات	نفقات الإخراج	الصندوق العام
الترخيصات (التصاريح) الفردية	المرتبات والأجور	الخزينة الصغيرة

حساب الدخل	حساب النفقات	الأصول والخصوم
المبيعات وإيرادات التأجير	الإيجار	المستهلكات
إيرادات بيع البرامج	نفقات المكتب	المعدات
إيرادات متنوعة	التذاكر	الديون الواجبة الدفع
	الإعلان	الذممات
	البرامج	رأس المال
	مصروفات متنوعة	

(١-٢) نفقات الإخراج production expense

يجب عمل حساب كل مسرحية على حدة. وأي شيء يُشترى خصوصًا لمسرحيةٍ ما يضاف على نفقات تلك المسرحية، وبالمثل حقوق التأليف وإيجار الملابس ونحوها. أما المواد والأدوات الاستهلاكية كالأخشاب والحدايد والخيش والبويات وما إليها، التي تشترى للاستعمال العام، فتقيد في حساب «المستهلكات». ويُعمل جرد إجمالي في نهاية كل مسرحية، ويُحسب ما استُهلك فيها ويقيد على حسابها.

(١-٣) الجرد inventory

لا يتحتم أن يكون الجرد دقيقًا، بل يكفي جرد إجمالي لا يستغرق أكثر من نصف ساعة. ولا تذكر كميات المستهلكات كالخيش والبويات ونحوها، بل تُقدَّر قيمتها. والمستهلكات التي تأتي في علب، كمسامير «القلاووظ» والمفصلات وغيرها، لا يُحسب منها سوى العلب الكاملة، أما العلب الناقصة فتُحسب على المسرحية التي استُعملت فيها. كذلك تتبع نفس الطريقة في الأخشاب فلا يُحسب غير الألواح والمراين الكاملة، وما بقي يقيد على حساب المسرحية التي استُعمل فيها.

فمثلًا، في الجرد السابق للإنتاج رقم «٨٠» كان الباقي من مسامير «القلاووظ» ٨/٧″ × ٩ علبة واحدة ثمنها ٧٠ سنتًا، ثم اشتريت أربع علب بسعر ٧٥ سنتًا للعلبة الواحدة، فيكون مجموع ثمن العلب الخمس ٣٫٧٠ دولارات أو ٧٤ سنتًا للعلبة الواحدة. وعند الجرد وجدت ثلاث علب كاملة وعلبة تنقص بضعة مسامير. ففي هذه الحالة يُحسب

على المسرحية علبتان ثمنهما ١,٤٨ دولارًا، تقيَّد حسابًا دائنًا في المستهلكات، وحسابًا مدينًا في نفقات الإنتاج.

(١-٤) المعدات equipments

تقيد المعدات كالمصابيح الكشافة ونحوها في حساب «المعدات»، ويعمل حساب استهلاكها على عشر سنوات؛ أي يخصم ١٠٪ سنويًّا للاستهلاك. وإذا تلفت أية قطعة من الأثاث أو الأجهزة أو المعدات قضاءً وقدرًا في أثناء أحد الإخراجات، قُيدت على حساب نفقات الإنتاج لتلك المسرحية وخُصمت من حساب المعدات؛ أي تقيد حسابًا مدينًا في الأول ودائنًا في الثاني.

(١-٥) الميزانية budget

لا يمكن ضبط الإدارة المالية إلا بعمل ميزانية تقدر فيها الإيرادات والمصروفات ويقارن بينهما.

قبل بدء الموسم، اعمل قائمة بموارد الدخل تبعًا للحسابات المقيدة بالدفاتر، ثم اكتب أمام كلٍّ منها الرقم الذي تنتظر أن تحصل عليه منه، فجملة هذه الأرقام هي إجمالي الدخل للموسم القادم. ثم اعمل قائمة بنواحي الصرف الثابتة كالإيجار والمرتبات والأجور ونحوها، واطرح مجموعها من إجمالي الدخل؛ فيكون الفرق هو المبلغ الذي يمكن الإنفاق منه على الإنتاج والمعدات والمصروفات الأخرى. وزع المبلغ على هذه الحسابات. أما حقوق التأليف فيمكن تحديدها مقدمًا أمام الإنتاج الخاصة به، وأما الحسابات الأخرى فمن الصعب تحديدها إلا إذا كانت هناك حسابات دقيقة لها في العام الماضي فيمكن اعتماد أرقامها أساسًا للميزانية الحالية، وإلا فتقدر قيمتها. وإذا ظهر خلال الموسم أن بعض التقديرات مُبالَغ فيها أو أقل بكثير من اللازم فيمكن تعديلها لبقية الموسم على ضوء ما أنفق في بدئه بعد إخراج أو إخراجين.

ويجب أن تكون أبواب الصرف المذكورة بالميزانية هي نفس حسابات الصرف الموجودة بالدفاتر. وإذا أنفق على الأخشاب في أول إنتاج ٣٠٠ دولار مثلًا، فقد يعتبر هذا المبلغ مصروفات في الميزانية الحالية أو من الأصول التي يعمل لها استهلاك كل عام تبعًا لطريقة القيد.

(٢) الترويج

إذا صممت موسمًا بعدد محدد مقدمًا من المسرحيات، وبعدد شبه ثابت من المتفرجين، فيحسن القيام بحملة لتوزيع «تذاكر العضوية» أو «تذاكر الاشتراكات»، للأسباب الآتية:

(١) تستطيع تحديد جزء من دخلك، أو على الأقل أدنى دخل لك، مقدمًا. ويمكنك أن تعمل ميزانيتك وأنت على شيء من الثقة.
(٢) الحملات تساعد على توزيع عدد من التذاكر أكبر مما تستطيعه طرق الدعاية العادية.
(٣) يمكنك أن تعتمد على عدد كبير من النظارة بغير أن تقع تحت رحمة الطقس أو المنافسة أو ما أشبه، ويوجد شرح مفصل لحملات الدعاية في كتيب يسمى «إيجاد المتفرجين الهواة»، يوزع مجانًا (انظر قائمة المراجع).

(٢-١) الدعاية publicity

لا بد من الدعاية لغرضين:

(١) إعلام المتفرجين بنوع مسرحياتك ومواعيد عرضها، وحثهم على حضورها إن أمكن.
(٢) إعلام الممثلين المنتظر اشتراكهم في برامجك بنوع ومواعيد إخراج مسرحياتك، ومواعيد اختبار الممثلين الجدد، وحثهم على الحضور إن أمكن.

يجب أن تكون الدعاية محترمة، ومناسبة للمسرحية، وقليلة النفقات، في حدود المعقول، وأن يكون الغرض منها زيادة عدد المتفرجين لا تملق أحد أفراد المجموعة. وعندئذٍ يمكن أن يقال: إنه كلما كثرت الدعاية وكلما كانت مثيرة، أتت بالفائدة المرجوة.

(٢-٢) الصحف newspapers

الصحف أسهل وسيلة للدعاية. بيد أن طرق الدعاية بها محفوف بكثير من المضايقات وخيبة الرجاء. ومع ذلك فالمقترحات الآتية تساعدك على اجتناب بعضها:

(١) لرجال الصحافة آراؤهم الخاصة فيما يختص بالدعاية. فبعض الصحف يقبل صورة أية فتاة ولا يقبل صورة أي رجل إلا إذا كان سيُنتخَب لمركز اجتماعي هام، في حين يجد البعض الآخر في نشر صور الفتيات إثارة للغرائز الجنسية فلا يقبل نشرها. وهناك عدد لا يُحصى من أمثال هذه العقائد التي لا تجدي فيها المناقشة. وكل ما تستطيع فعله هو معرفة «سياسة» كل صحيفة ومحاولة الانتفاع بما يلائمك منها بقدر المستطاع، واجتناب ما لا يتفق وصالحك.

(٢) روح التنافس قوية بين موظفي مختلف الصحف حتى بين ما تملكه مؤسسة واحدة، ولهذا السبب لا تكتب نفس الخبر في جريدتين مختلفتين. وإذا كان المضمون واحدًا كما هو الحال عند الدعاية لمسرحية جديدة، وجب أن تغير في صيغة الخبر بأن تكتب مختصرًا عن المسرحية في إحدى الصحف، ووصفًا لروعة الإخراج ونحوه في صحيفة أخرى. فيجب توزيع أخبار المسرحية على الجرائد بالعدل مع مراعاة عدم تساوي صغراها مع كبرياتها، ولكن لا بد لهذه الصغرى من أن تنال نصيبها.

(٣) لا تضع أكثر من نقطة حقيقية واحدة في كل خبر، أو في كل مجلة، فإنك إن فعلت أضررت بمسرحيتك وبالصحيفة نفسها. كما أن أغلب الناس لا يقرأ سوى الفقرة الأولى من الخبر ويترك الباقي. حاول أن تقص عن مسرحيتك عدة حكايات تحتوي كلٌّ منها على نقطة واحدة مفيدة؛ لأنك إن أدليت بأسماء الممثلين دفعةً واحدة فلن يكون لديك سوى خبر واحد لإعلان واحد. ولكنك إن بدأت بذكر أسماء الشخصيات الرئيسية، ثم أعددت مقالًا عن بعض الشخصيات الأخرى ذات الأهمية المحلية، ثم انتهيت بذكر أسماء جميع الممثلين، صار لديك ثلاثة أخبار مختلفة. وزيادةً على ذلك فكل خبر منها يكون أكثر مثارًا للاهتمام لعدم ازدحامه بالأسماء.

(٤) أنسب مكان للدعاية في المدن التي يقل عدد سكانها عن مائة ألف نسمة هو صفحة الاجتماعات، حتى ولو تراءى لك أن مكانك المفضل هو صفحة الأخبار الفنية.

(٥) كثيرًا ما تخطئ الجرائد، فلو حدث أقل من خطأ واحد في كل خمسة سطور كان ذلك من حسن الحظ. ولا يمكن تصحيح ذلك الخطأ، ولكن لا تنسَ أن الخطأ أحيانًا يزيد في شهرة المسرحية أكثر مما يقلل من شأنها.

(٦) لا تنتظر انتقادًا ذكيًّا لمسرحيتك من أشخاص فنيين أو يعرفون شيئًا عن المسرح. وصحيح أن النقد عنصر هام من عناصر الإعلان، ولكنك قلما تستفيد منه شيئًا، ونادرًا ما يقرؤه الممثلون والمخرجون.

(٧) خير طريقة للدعاية بالصحف هي الصور، إلا أن كثيرًا من الجرائد يُصر على أن يقوم مصورها الخاص بالتصوير، وهذا الأخير لا يهمه سوى أن يضم أكبر عدد من الوجوه أمام عدسته؛ ولذا يجب أن تصمم صور إعلاناتك مقدمًا. اختر أكثر التشكيلات ضيقًا على أن تظهر فيها وجوه الممثلين وهم يقومون بأعمال درامية مثيرة للاهتمام.

(٨) قد تُضطر إلى التعاقد مع قسم الإعلانات في بعض الصحف، فاجتنب ذلك ما استطعت؛ إذ لن تبيع من التذاكر بما يعادل ١٠٪ من قيمة اشتراك الإعلان.

(٢-٣) إعلانات اللصق posters

من الطرق المُجدية وضع إعلانات في واجهات المحال التجارية الهامة أو المحلات العامة الأخرى كالأندية والمقاهي والبارات وما إليها.

(٢-٤) معارض الواجهات window displays

في استطاعتك أن تحث محل الأزياء الذي يورِّد لك ملابس الممثلات على أن يعرض تلك الملابس في إحدى «واجهاته» مقدمًا، مع وضع إعلان عن المسرحية، ويمكنك تصميم رسم «الواجهة» بنفسك بحيث يكون منظرها خلابًا ملفتًا للأنظار.

(٢-٥) طرق الدعاية الأخرى miscellaneous

هناك عدد لا يُحصى من طرق الدعاية غير ما ذكرنا، ويتفنن المخرجون في ابتكار طرق جديدة لم يسبقهم إليها غيرهم. ومن بين هذه الطرق، الإسهام في الأعمال الوطنية أو الخيرية، أو منح كأس قيمة لمن يقوم بأعظم عمل جليل لمدينته، وغير ذلك مما تبتكره قرائح المفكرين.

(٣) التذاكر

يجب حجز الأماكن مقدمًا دائمًا، وهذا يعني بقاء شباك بيع التذاكر مفتوحًا باستمرار قبل عرض المسرحية بعدة أيام. وليس من الصعب العثور على متطوعين للقيام بهذه المأمورية. ولبعض المسارح وكلاء لبيع التذاكر نظير عمولة بسيطة أو مجانًا، كأندية الطلبة ونحوها.



شكل ٢٣-١: «تقاليد فينيسيا»، مسرح جامعة ييل: تصميم دونالد أوبنسلاجر: لا يمكن نجاح مثل هذا الإخراج الأنيق بدون تنظيم مالي حكيم. وبغير دعاية مناسبة لا يمكن الحصول على المتفرجين الذين يشاهدونه. فالمسرح الذي يعتمد اعتمادًا كليًّا على شباك بيع التذاكر مسرح خاسر، والذي يهمل ذلك الشباك لن يبقى له وجود إطلاقًا.

(٣-١) التذاكر tickets

عند حجز التذاكر يجب بيان رقم الكرسي على التذكرة، ويمكن كتابته باليد، ووضع علامة على نفس الرقم في لوحة الرسم التخطيطي للمقاعد. ولما كان من الصعب تحديد التاريخ من قبل، فيكتفى عادةً بالأرقام المسلسلة للتذاكر. ويمكن طبع التذاكر من عدة ألوان، كل لون منها لحفل معين.

(٣-٢) التصاريح الشخصية passes

لا بد من إعطاء ترخيصين «تصريحين» مجانيين لكل جريدة ومجلة للحفل الافتتاحي لكل مسرحية. وإذا تصادف أن طلبت إحدى الصحف أكثر من تصريحين فلن تستطيع أن ترفض، أو لن يسمح لك موقفك بالرفض. كذلك يجب منح تصاريح مجانية للتجار الذين يعيرون المسرح بعض الأدوات أو المعدات أو يكونون قد أدوا له بعض الخدمات دون مقابل. وليس هذا من قبيل اللياقة فحسب، بل هو لكسب الشهرة أيضًا. ولا ينبغي منح تراخيص (تصاريح) أخرى غير هذه بأية حال من الأحوال. فقد جرت العادة أن

من يدخلون المسارح بالمجان، كثيرًا ما يفخرون بنفوذهم ويقفون مواقف محرجة مع غيرهم من المتفرجين. فإذا حدث أنك منحت أي شخص ترخيصًا (تصريحًا)، فلن تستطيع الإحجام عن منحه تصريحًا آخر في كل مرة بعد ذلك. ولو أعطيت ترخيصًا (تصريحًا) للشخص الذي بذل مجهودًا في بناء المناظر مثلًا وكان فقيرًا لا تمكنه حاله من شراء تذكرة، فلا بد أن تعطي ترخيصًا (تصريحًا) للآنسة التي أظهرت براعة في التدريبات وتريد أن تراها أمها وهي تمثل. وهكذا مع جميع الممثلين والموظفين والعمال والأصدقاء ومن إليهم، فتكون النتيجة حضور خير زبائنك بالمجان.

(٣-٣) مدة العرض length of run

التمثيل أمام قاعة مملوءة بالمتفرجين أفضل مما لو كان بالقاعة نصفها. وعلى ذلك، حاول أن توفق بين عدد حفلات كل مسرحية وبين ما ينتظر لها من المتفرجين. ولخيرٌ لك أن ترد بعض النظارة من أن تزيد مدة العرض. حقيقةً، سيشكو أولئك الذين لم يروا تلك المسرحية، ولكنهم سيحضرون في المسرحية التالية مبكرين.

إذا لم يكن عدد المتفرجين كافيًا لملء القاعة فيجب إقفال «البلكون»، وهناك طريقة أخرى تُعرَف باسم «تنظيم القاعة» تتلخص في ترك مقعد خاليًا، أو مقعدين خاليين في كل صف. فإذا نظمت أوضاع الأماكن الخالية بطريقة فنية، بدا المتفرجون أكثر من عددهم الحقيقي.

(٤) البرامج

يتألم الناس عند الخطأ في كتابة أسمائهم، أو عند وضعهم في مرتبة أقل من مرتبتهم، أو عند عدم ذكر أسمائهم بتاتًا. ولاجتناب الوقوع في مثل هذا الخطأ، يجب إعداد البرامج بعناية فائقة. ولما كانت العادة أن يُعد البرنامج في اللحظة الأخيرة، فإن ذلك يجعل من السهل الوقوع في أخطاء جسيمة، وإذَن يخلق مشاكل كان المخرج في غنًى عنها. فقبل إرسال النسخة الأصلية من البرنامج للمطبعة، تمرر على جميع هيئة المسرح ليقرأها كلٌّ منهم بإمعان ويبين ما قد يكون بها من أخطاء، ثم يكرر هذا الإجراء بعد مراجعة بروفة المطبعة.

وينبغي أن يذكر في البرنامج أسماء المؤسسات التي قدمت بعض الملابس أو المعدات أو الملحقات أو الخدمات مجانًا، مع كلمة شكر مناسبة وبيان ما أدته كلٌّ منها.

يستغرق طبع البرنامج بضعة أيام؛ ولذا قد يستدعي الأمر طبع ملحق له على آلة الجستتنر أو نحوها، بآخر التعديلات والإضافات، يرفقه الموظفون المكلفون بإرشاد المتفرجين إلى أماكنهم بالبرنامج.

قائمة المراجع

التنظيم

______, Dean Alexander, Little Theatre Organization and Management, New York: D. Appleton – Century Co., 1926.

(١) عظيم القيمة

______, Nelms, Henning, Building an Amateur Audience, New York: Samuel French, 25 W. 45th St., 1936.

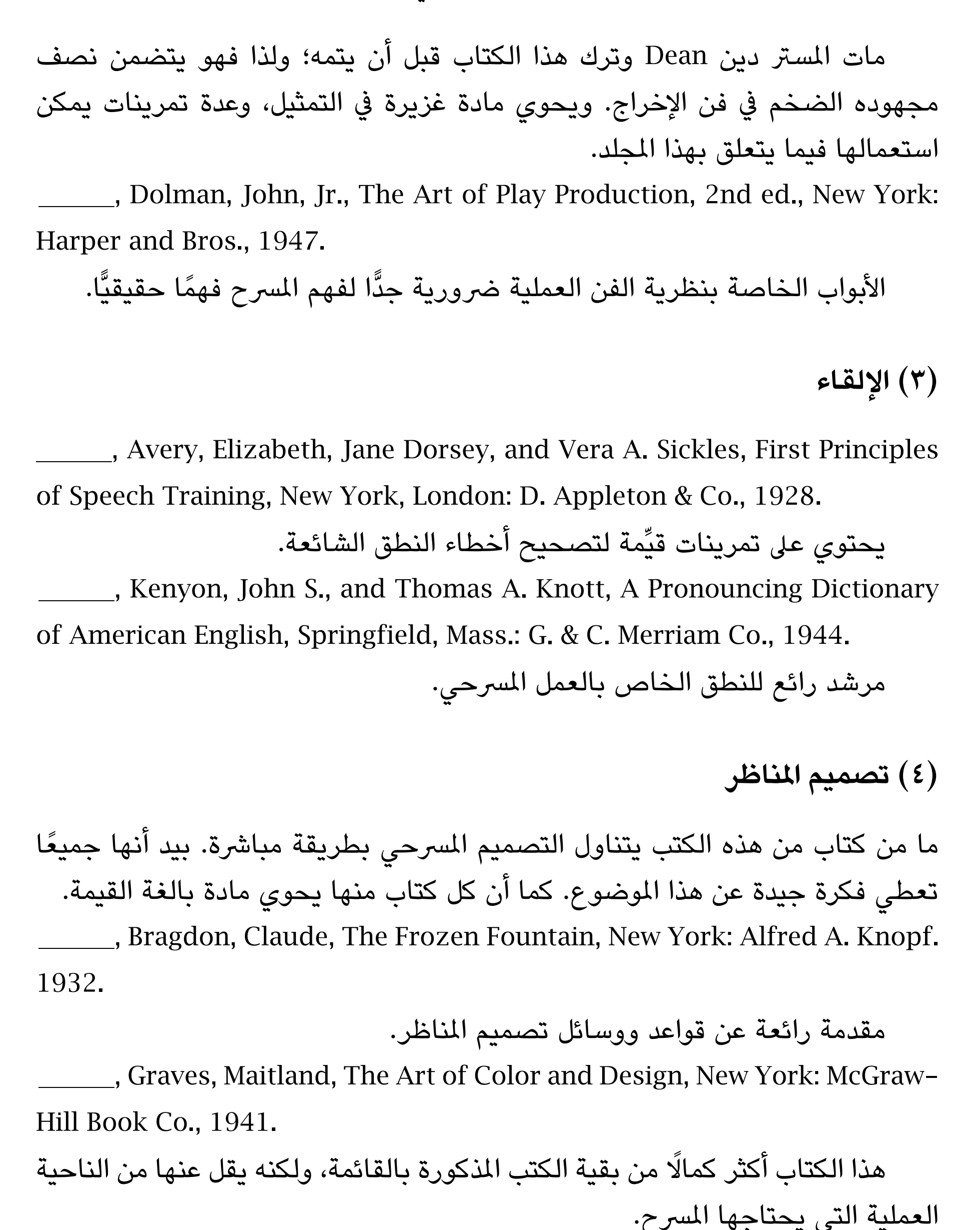
التعليمات الكاملة لإدارة حملة جمع الاشتراكات يوزعها مجانًا صموئيل فرنتش Samuel French.

______, Organizing a Community Theatre, Cleveland, Ohio: National Theatre Conference, c/o Western Reserve University, 1945.

نشرة بغلاف من الورق، كل باب من تأليف مخرج مختلف عن مؤلف باب آخر.

(٢) الإخراج والتمثيل

______, Dean Alexander, Fundamentals of Play Directing, New York; Farrar and Rinehart, 1941.



مات المستر دين Dean وترك هذا الكتاب قبل أن يتمه؛ ولذا فهو يتضمن نصف مجهوده الضخم في فن الإخراج. ويحوي مادة غزيرة في التمثيل، وعدة تمرينات يمكن استعمالها فيما يتعلق بهذا المجلد.

______, Dolman, John, Jr., The Art of Play Production, 2nd ed., New York: Harper and Bros., 1947.

الأبواب الخاصة بنظرية الفن العملية ضرورية جدًّا لفهم المسرح فهمًا حقيقيًّا.

(٣) الإلقاء

______, Avery, Elizabeth, Jane Dorsey, and Vera A. Sickles, First Principles of Speech Training, New York, London: D. Appleton & Co., 1928.

يحتوي على تمرينات قيِّمة لتصحيح أخطاء النطق الشائعة.

______, Kenyon, John S., and Thomas A. Knott, A Pronouncing Dictionary of American English, Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Co., 1944.

مرشد رائع للنطق الخاص بالعمل المسرحي.

(٤) تصميم المناظر

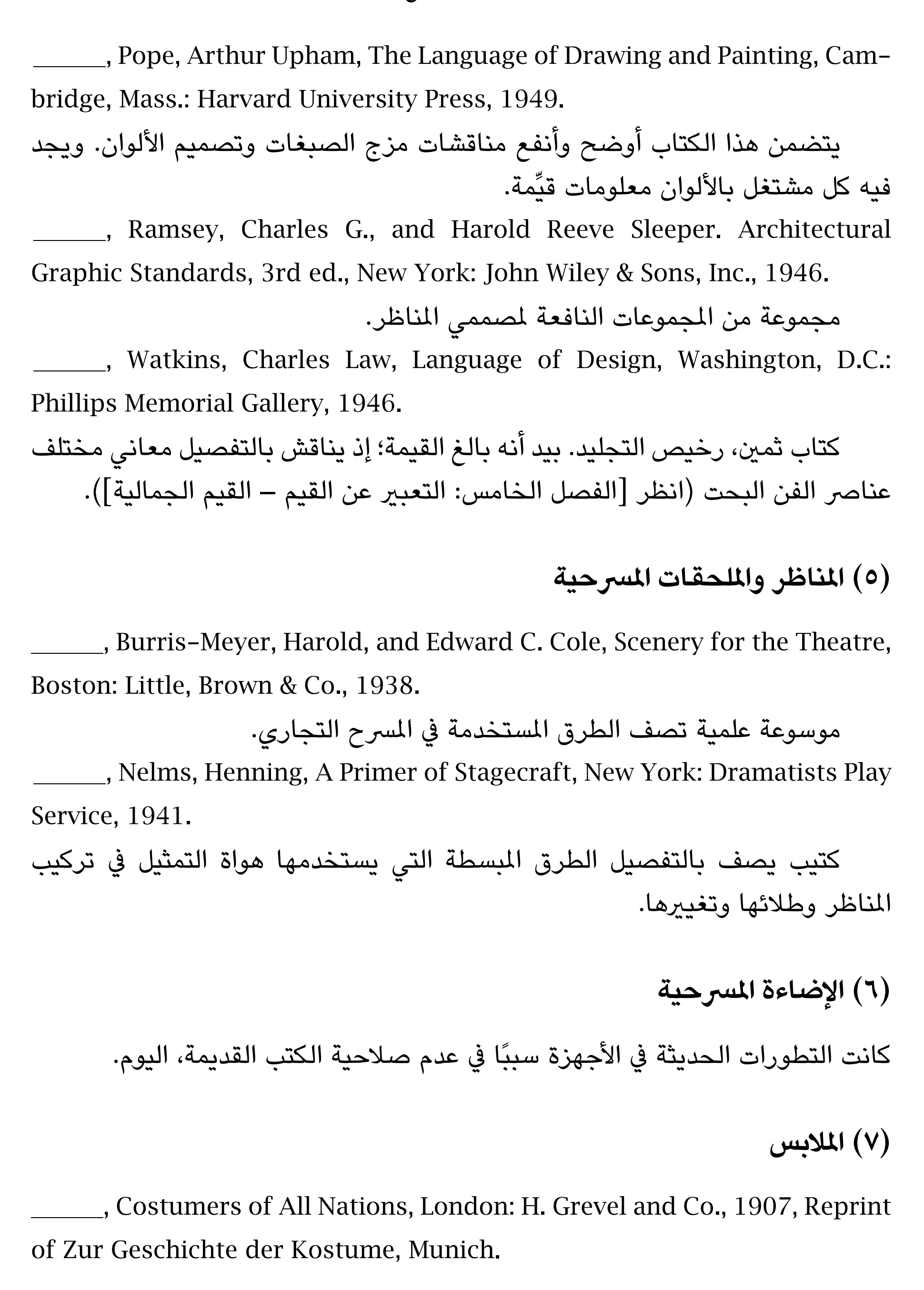
ما من كتاب من هذه الكتب يتناول التصميم المسرحي بطريقة مباشرة. بيد أنها جميعًا تعطي فكرة جيدة عن هذا الموضوع. كما أن كل كتاب منها يحوي مادة بالغة القيمة.

______, Bragdon, Claude, The Frozen Fountain, New York: Alfred A. Knopf. 1932.

مقدمة رائعة عن قواعد ووسائل تصميم المناظر.

______, Graves, Maitland, The Art of Color and Design, New York: McGraw-Hill Book Co., 1941.

هذا الكتاب أكثر كمالًا من بقية الكتب المذكورة بالقائمة، ولكنه يقل عنها من الناحية العملية التي يحتاجها المسرح.



______, Pope, Arthur Upham, The Language of Drawing and Painting, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949.

يتضمن هذا الكتاب أوضح وأنفع مناقشات مزج الصبغات وتصميم الألوان. ويجد فيه كل مشتغل بالألوان معلومات قيِّمة.

______, Ramsey, Charles G., and Harold Reeve Sleeper. Architectural Graphic Standards, 3rd ed., New York: John Wiley & Sons, Inc., 1946.

مجموعة من المجموعات النافعة لمصممي المناظر.

______, Watkins, Charles Law, Language of Design, Washington, D.C.: Phillips Memorial Gallery, 1946.

كتاب ثمين، رخيص التجليد. بيد أنه بالغ القيمة؛ إذ يناقش بالتفصيل معاني مختلف عناصر الفن البحت (انظر [الفصل الخامس: التعبير عن القيم – القيم الجمالية]).

(٥) المناظر والملحقات المسرحية

______, Burris-Meyer, Harold, and Edward C. Cole, Scenery for the Theatre, Boston: Little, Brown & Co., 1938.

موسوعة علمية تصف الطرق المستخدمة في المسرح التجاري.

______, Nelms, Henning, A Primer of Stagecraft, New York: Dramatists Play Service, 1941.

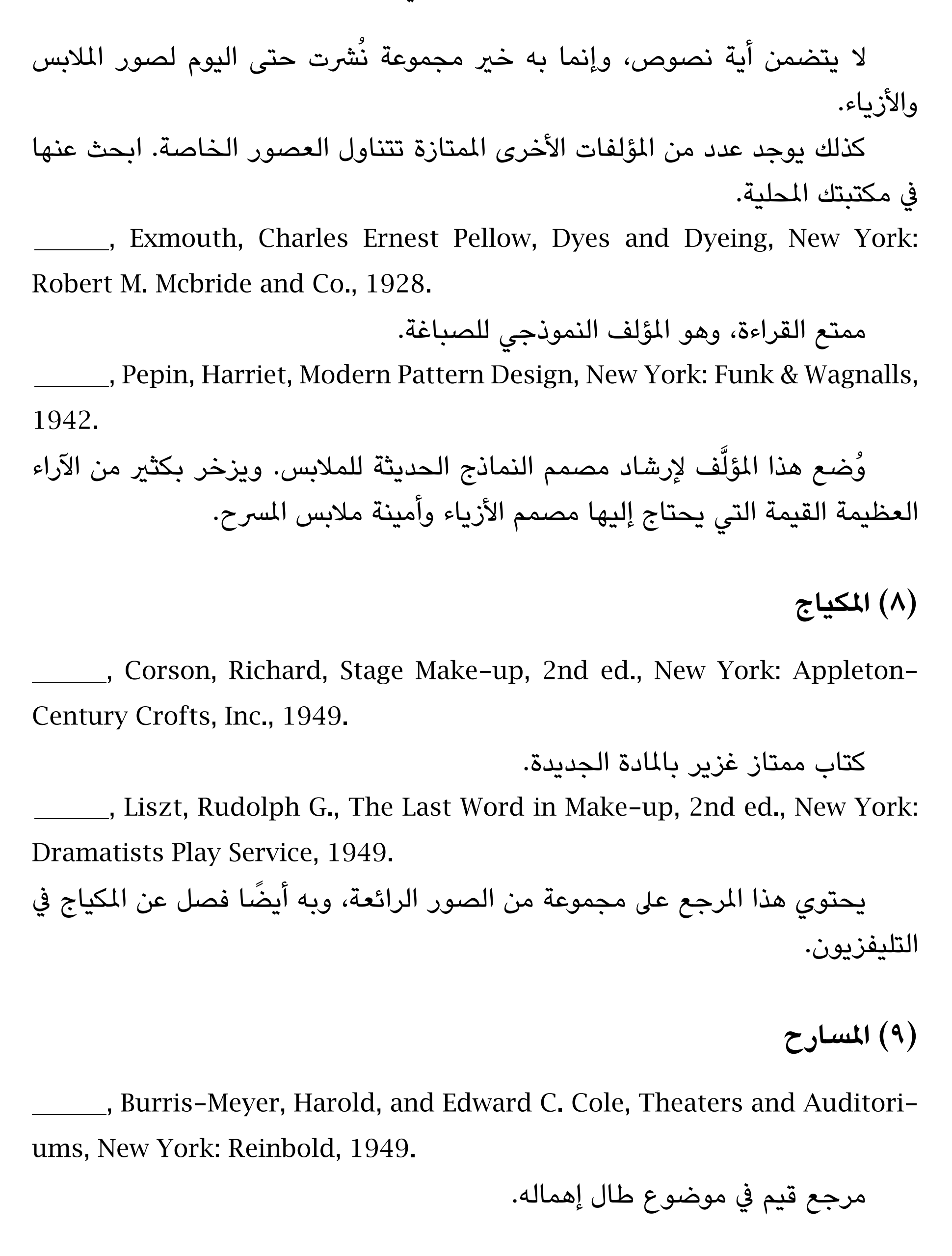
كتيب يصف بالتفصيل الطرق المبسطة التي يستخدمها هواة التمثيل في تركيب المناظر وطلائها وتغييرها.

(٦) الإضاءة المسرحية

كانت التطورات الحديثة في الأجهزة سببًا في عدم صلاحية الكتب القديمة، اليوم.

(٧) الملابس

______, Costumers of All Nations, London: H. Grevel and Co., 1907, Reprint of Zur Geschichte der Kostume, Munich.



لا يتضمن أية نصوص، وإنما به خير مجموعة نُشرت حتى اليوم لصور الملابس والأزياء.

كذلك يوجد عدد من المؤلفات الأخرى الممتازة تتناول العصور الخاصة. ابحث عنها في مكتبتك المحلية.

______, Exmouth, Charles Ernest Pellow, Dyes and Dyeing, New York: Robert M. Mcbride and Co., 1928.

ممتع القراءة، وهو المؤلف النموذجي للصباغة.

______, Pepin, Harriet, Modern Pattern Design, New York: Funk & Wagnalls, 1942.

وُضع هذا المؤلَّف لإرشاد مصمم النماذج الحديثة للملابس. ويزخر بكثير من الآراء العظيمة القيمة التي يحتاج إليها مصمم الأزياء وأمينة ملابس المسرح.

(٨) المكياج

______, Corson, Richard, Stage Make-up, 2nd ed., New York: Appleton-Century Crofts, Inc., 1949.

كتاب ممتاز غزير بالمادة الجديدة.

______, Liszt, Rudolph G., The Last Word in Make-up, 2nd ed., New York: Dramatists Play Service, 1949.

يحتوي هذا المرجع على مجموعة من الصور الرائعة، وبه أيضًا فصل عن المكياج في التليفزيون.

(٩) المسارح

______, Burris-Meyer, Harold, and Edward C. Cole, Theaters and Auditoriums, New York: Reinbold, 1949.

مرجع قيم في موضوع طال إهماله.

قائمة المراجع

اصطلاحات

A	
Abstraction	التجريد
Accent	النبر – لكنة
Accompaniment	مصاحبة موسيقية
Acoustics	الصوتيات
Act	فصل تمثيلي – يمثل
Acting	تمثيل
Repressed acting	تمثيل مكظوم العواطف
Acting space	حيز التمثيل
Action	فعل
Ascending action	فعل صاعد
Descending action	فعل هابط
Instantaneous action	فعل خاطف – فوري
Long action	فعل ممتد
Reversed action	فعل معكوس – منقلب
Rising action	فعل متصاعد
Simultaneous action	فعل مرافق
Actor	ممثل
Actress	ممثلة
Adjustment	التصليح في الحركة التمثيلية
Ad lib	ارتجال
Advertisement	إعلان
Alcove	دخلة في الحائط – تفريغ
Alteration	تعديل
Amateur	هاوٍ
Anatomy	تشريح الأعضاء

balls	مشط القدم
blade of tongue	رأس اللسان
buttocks	الأرداف
calf	بطن الساق
diaphragm	الحجاب الحاجز
eyebrow	حاجب العين
eyelashes	رموش العين
eyelid	جفن العين
eye pouch	جيب تحت العين
eye socket	محجر العين
heel	العقب
hip	الحرقفة (الورك)
Angel (Am.)	ممول – متعهد
Antagonist	خصم البطل
Anvil	سندان
Appeal	جاذبية
Appropriateness	ملاءمة
Apron	الميدعة – مقدمة المسرح (الأفان سين)
Arc	كشاف بالكربون
Arch	عقد – قوس (آركو)
Architecture	فن العمارة
Area	منطقة
Acting area	منطقة تمثيل
Furniture area	منطقة أثاث
Arranger	موزع موسيقى
Articulation	تكوين الأصوات اللغوية
Artist	فنان

Creative artist	فنان مبدع
Interpretive artist	فنان مترجم
Aside	على حدة – خاطر
Assembling	تجميع
Assimilation	تقمص إدغام
Atmosphere	الجو العام
Attack	الاستهلال
Point of attack	نقطة الاستهلال
Attention	انتباه
Involuntary attention	انتباه لا إرادي
Voluntary attention	انتباه اختياري
Audible	مسموع
Audience	الجمهور – النظارة
Audition	اختيار سماعي
Auditorium	صالة العرض
Axis	محور
Direct axis	محور رأسي
Transverse axis	محور مستعرض

B

Back wall	صدر المسرح – المؤخرة
Background	خلفية – ظهارة (فوندة)
Background music	موسيقى تصويرية
Backing	بطانة الفتحات (بنطلون)
Balance	توازن
Balustrade	سور – درابزين
Barker	منادٍ للحفلة

Base	دعامة الثقل
Base coat	طبقة التبطين (أرضية – فوندة)
Batten (Am.)	كمر دعامة – عرق خشبي
Pipe batten	قائم الربط
Beam	عرق خشبي – حزمة أشعة
Best	دقة موسيقية (نقرة – وحدة)
Beginner	مبتدئ
Beveled	مسلوب – مشطوف
Blackout	إطفاء عام
Blackout circuit	مفتاح قاطع (سكينة)
Bleaching	تبييض
Blender	الجبهة في طاقية الشعر المستعار
Blend in	التصليح في الحركة التمثيلية – التوضيب
Blending	المخالطة أو التداخل بين الألوان والأضواء
Block	بكرة – كتلة
Corner block	دعامة زاوية
Head block	البكرة الرئيسية
Loft block	بكرة تعليق
Profile block	خشب وصل (مورينة)
Rigging block	بكرة تعليق
Stop block	مسند خشبي (قبقاب)
Board	لوح خشب
Corrugated board	خشب كرتون
Profile board	خشب ألواح
Wall board	خشب مضغوط
Board foot	قدم لوحي من الخشب
Bolt	مسمار ربط

Book	كتاب مسطحات متشابكة بمفصلات
Border	برقع – ساتر
Brace	حزام
Corner brace	حزام ركن
French brace	مثلث مسند (تصليبة)
Stage brace	حزام مسند (تروني)
Braceweight	ثقل للحزام (تقالة)
Breath marks	علامات التنفس
Brush	فرشاة
Complexion brush	فرشاة وجه
Stencil brush	فرشاة طبع أو دق
Wall brush	فرشاة جير
Budget	ميزانية
Building	البناء الأدائي
Burlesque	مسخرة
Business	شغل أدائي

C

Cable	سلك غليظ (كابل)
Campaign	حملة دعاية
Canvas	تيل خيش – كتان
Canvas knife	سكين خيش
Cardboard	ورق مقوى
Carriage	درجة السلم الرأسية
Cast	القائمون بالأدوار – هيئة التمثيل
Casters (Castors)	عجلات
Fixed casters	عجلات مثبتة الاتجاه

Swivel casters	عجلات دوارة الاتجاه
Ceiling	مسطح السقف
Cement	لحام
Censor	رقيب
Centre of gesture	مركز الإيماءة
Centre of gravity	مركز الثقل
Centre of interest	مركز الاهتمام
Change	التغير في المزاج السائد
Character	الشخصية
Background character	شخصيات خلفية (كومبارس)
Major character	شخصيات رئيسية
Minor character	شخصية ثانوية
Principal character	الشخصية الرئيسية (البطل)
Stationery character	شخصية ثابتة
Characterization	رسم أو تكوين الشخصية
Chart	خريطة – جدول
Organization chart	خريطة التنظيم
Phonetic chart	خريطة الأصوات اللغوية
Shift chart	خريطة نوبات العمل
Tone chart	خريطة تدرج الألوان
Cheat	السرقة في التمثيل
Chisel	أزميل – أجنة
Chuck	سلاح غيار (بنطة)
Circuit	دائرة
Electric circuit	دائرة كهربائية
Clamp	مشد (قمطة)
Pipe clamp	خطاف رابط

Classicism	الكلاسيكية – الاتباعية
Clear cut	قطع حاد
Clearance	الخلوص في النجارة
Cleat	مشبك
Brace cleat	مشبك وصل
Lash cleat	مشبك ربط
Climax	الذروة
Anti climax	ذروة هابطة (مطب)
Closing in	القفل بالحركة لمظاهرة الجمهور
Coaching	إرشاد فردي
Colour	لون
Dark colour	لون قاتم
Light colour	لون فاتح
Variegated colour	لون متدرج
Colour medium	مرشح ألوان (جيلاتين)
Colour wheel	عجلة ألوان
Comedy	ملهاة – تمثيلية فكاهية (كوميديا)
Musical comedy	ملهاة غنائية راقصة
Romantic comedy	ملهاة رومانسية
Sentimental comedy	ملهاة وجدانية
Company	فرقة مسرحية
Competence	جدارة
Composer	مؤلف موسيقي
Composition	التكوين الفني
Concentration	تركيز
Conductor	قائد الأوركسترا (مايسترو)
Confidant	موضع الأسرار – كاتم السر

Connector	موصل كهربائي
Line connector	موصل جهاز (فيشة)
Load connector	موصل تيار (بريزة)
Conservation	التحفظ في الأداء
Consistency	ثبات – تماسك
Continuity	التتابع – التسلسل
Contrast	تقابل – تضاد
Control	سيطرة
Control board	لوحة التوزيع
Remote controls	لوحة توزيع متنقلة (شنطة)
Coordination	توافق
Copyright	حق التأليف
Cord	حبل
Braid cord	حبل مفتول
Cornice	إفريز (كورنيش – رغلة)
Costumer	مؤجر ملابس مسرحية
Counterweight	ثقل توازن (تقالة)
Covering	التغطية في الأداء
Covering material	قماش مسطحات
Crack	شرخ – شق
Credit	حساب دائن
Crew	طاقم
Wardrobe crew	طاقم صيانة الملابس
Paint crew	طاقم النقاشين
Construction	طاقم تشييد المناظر
Crisis	أزمة
Cross	العبور في الحركة التمثيلية

Scissor cross	عبور مقص
Crosscut	منشار سراق
Cue	إشارة – مفتاح
Anticipated	مفاتيح منتظرة
Clipping cues	ركوب المفاتيح بعضها على بعض
Dead cues	مفاتيح مباغتة
Dropping cues	تضييع المفاتيح
Setting cues	ضبط المفاتيح
Skipping	إغفال المفاتيح (النط)
Curtain	الستارة (السيباريو)
Draw curtain	ستائر جر
Fire curtain	ستارة الحريق
Fly curtain	ستائر رفع
Safety curtain	ستارة الأمان
Tableau curtain	ستارة تاج
Curve	منحنًى
Cutting	الحذف
Cutouts	مبتورات (أرماتورات)
Cyclorama	قوس من الستائر (بانوراما)

D

Debit	حساب مدين
Decoration	زينة
Demonstration	بيان عملي – وسيلة إيضاحية
Denouement	الانفراج – الحل
Design	تصميم
Diagram	رسم بياني – تخطيط

Dialogue	حوار
Diction	التلفظ
Diffuser	مرشح – لوحة تخفيف الضوء
Dignity	وقار
Collapse of dignity	فقدان الوقار
Dimmer	مجزئ التيار (رزستانسة)
Dip	موصل أرضية
Director	مخرج
Technical director	مدير التنفيذ
Distortion	تحريف
Distraction	تشتت
Distribution	توزيع
Drama	دراما – الأدب التمثيلي
Dramatic	درامي – مؤثر
Dramatic building	البناء الأدائي
Dramatic elements	عناصر درامية
Dramatic material	مادة درامية
Dramatist	مؤلف مسرحي
Drape	قص القماش
Biss drape	قص مقوس
Plane drape	قص مستقيم
Drapery	ستائر فضفاضة
Dresser	مساعد لبس
Drop	ستائر أو منظر معلق
Back drop	ستار خلفي (فوندة)
Leg drop	ستار مفرغ (برنشبال)

E	
Editor	محرر
Effects	مؤثرات
Light effects	مؤثرات ضوئية
Sound effects	مؤثرات صوتية
Empathy	التجاوب
Emphasis	التأكيد
Ending	الخاتمة
Enrichment	تدعيم – تجميل
Entry	قيد الحساب
Equipment	معدات
Exaggeration	مبالغة – تضخيم
Exercise	تمرين
Expressionism	التعبيرية
Extra	ممثل إضافي – نكرة (كومبارس)
Eye shadow	ظل العين

F	
Facial expression	التعبير بملامح الوجه
Faking	الاصطناع
Farce	هزلية
Flat	مسطح (بانوه)
Cover flat	مسطح تغطية
Flies	برج التعليق (السوفينتا)
Flying	رفع المناظر إلى شبكة التعليق
Flyman	شداد
Fly gallery	جسر التعليق

Fly rail	جسر الربط
Flipper	وصلة بين مسطحين
Floodlight	مصباح غامر – فانوس (شمسة)
Floor plan	رسم تخطيطي للمنظر
Floor pattern	نمط الحركة على أرض المسرح
Floor boards	ألواح الأرضية
Focus	التصويب – ضبط بؤرة العدسة
Focussing	التصويب – تركيز الاتجاه
Foliage	برقع محزم يحاكي أوراق الشجر
Footwork	حركة القدمين
Foreground	الصدارة
Forestage	الميدعة – مقدمة المسرح (الأفان سين)
Foundation	طبقة الأساس (الفوندة)
Frame	إطار (كادر)
Door frame	إطار الباب في المسطح
Window frame	إطار النافذة في المسطح
Funnel	قمع
Fuse	قاطع تيار (كوبس)

G

Gag	توضيب هزلي
Gap	فترة فراغ
Gauze	شاش
Gelatin	مرشح ألوان (جيلاتين)
Generalization	تعميم
Gesture	إيماءة
Freedom of gesture	ليونة الإيماءة

Free gestures	إيماءات حرة
Illuminating gesture	إيماءات إيضاحية
Glue	غراء
Cake glue	ألواح غراء
Flake glue	حُبيبات غراء
Grain	ألياف الخشب
Graining	التعريق
Grand drape	حلية الواجهة في المسرح
Gridiron (Grid)	شبكة التعليق
Grip	حمال المناظر
Ground cloth	سجاد الأرضية
Ground plan	رسم تخطيطي للمنظر
Ground row	صف أرضي – مبتورات أرضية (أرماتورة)
Group	مجموعة
Groupings	تشكيلات الحركة

H

Hanger	علاقة
Hair	شعر
Chopped hair	شعر مفروم
Crepe hair	شعر مسرحي
False hair	شعر مستعار
Hammer	شاكوش
Handle	يد – مقبض
Hardwear	أدوات حديدية
Harmony	انسجام – تآلف – تجانس
Harness snap	خطاف مسك

Hearing	اختبار سماعي
Hinges	مفصلات
Holding	الحبس في الأداء
Holding for laugh	حبس الكلام حتى انتهاء الضحك
Holes	ثقوب – مناطق ذات إضاءة فاترة
Hook	خطاف
Lash hook	خطاف ربط
Horizon strips (Am.)	أمشاط الأفق
Hot spots	بقع ساخنة – مناطق ذات إضاءة قوية
Hue	صبغة

I

Idea	فكرة
Idealism	المثالية
Identical	متماثل
Imagination	مخيلة
Imitation	محاكاة
Impression	انطباع
Impressionism	الانطباعية – التأثرية
Impulse	حافز
Imitative impulse	حافز المحاكاة
Income	دخل
Indication	علامة
Inflection	نبرة الصوت
Intellectual	عقلي
Intensity	حدة – شدة
Interest	اهتمام

Centre of interest	مركز الاهتمام
Interest curve	منحنى الاهتمام
Local interest	اهتمام محلي
Intermission	استراحة (إنتراكت)
Interpretation	ترجمة
Intonation	نغم الكلام
Iron	حديد
Channel iron	حديد مجرى
Corner iron	زاوية حديد
Foot iron	كانة حديد
Sill iron	خوصة حديد
Strap iron	خوصة حديد

J

James-Lang effect	تأثير جيمس لانج الخاص بالتجاوب
Jigger	سدابة
Jeg	نتوء – مسطح ضيق
Joint	وصلة
Jumper	سلك غليظ قصير (كابل قصير)

K

Keystone	مصلة مسلوبة

L

Lacing	رباط
Laquer	دهان (لاكيه)
Lashing	رباط المناظر بالحبال. تحزيم الثياب
Laughter	ضحك

Killing the laugh	قتل الضحك (التمويت)
Silly laughter	ضحك أبله
Wait for laugh	انتظار الضحك
Layout	تخطيط
Leather washer	وردة جلدية
Lens	عدسة
Convex lens	عدسة محدبة
Flat lens	عدسة مستوية
Stepped lens	عدسة متدرجة
Lighting	الإضاءة
Background lighting	إضاءة المنظر
Border lights (Am.)	أمشاط النور (البلانشات)
Cool lighting	إضاءة رطبة
Flicker light	ضوء متقطع
Floodlight	مصباح غامر (شمسة)
Footlights	الإضاءة السفلية (الرامب)
House lights	أنوار الصالة
Light instrument	جهاز إضاءة
Operating light	نور التشغيل
Pilot light	صمام التشغيل
Spill light	ضوء متسرب
Spotlight	كشاف مركز (بروجكتير)
Striplight (syrip) (Am.)	مشط إضاءة
Warm lighting	إضاءة دافئة
Line	خط – حبل – سطر
Line of dialogue	جملة حوار – سطر
Line of support	محور الارتكاز

Centre line	خط الوسط
Lash line	حبل الربط
Snatch line	حبل الشد
Tag line	جملة الختام (القفلة)
Throw line	حبل الربط
Tormentor line	خط الدروع
Liner	دهان تضليل
Lock	قفل – خصلة من الشعر
Muscle locking	قبض العضلات
Loft	برج التعليق (السوفيتا)
Lumber	خشب
Dressed lumber	خشب ممسوح
Rough lumber	خشب خشن

M

Make up	المكياج – النظرية
Manager	مدير
Business manager	المدير الإداري
House manager	مدير الصالة
Stage manager	مدير المسرح – المنظم
Manuscript	مخطوط – نص
Masking	التغطية لقمم المناظر
Mass	كتلة
The masses	الجماهير
Master prop	ملاحظات الملحقات
Melodrama	ميلودراما – فاجعة
Method	منهج
Combined method	المنهج المشترك

المنهج الموضوعي	Objective method
المنهج الذاتي	Subjective method
نموذج (ماكيت)	Model
التجسيم بالمكياج	Modeling
المزاج أو الحالة العامة	Mood
دافع	Motivation
دافع مضاد	Countermotivation
كرانيش (وزرة)	Moulding
تعليق – ربط	Mounting
سلسلة ربط	Chain mounting
فلنجة ربط (شفة)	Flange mounting
مسمار ربط	Stud mounting
علاقة ربط (قمطة)	Yoke mounting
حركة	Movement
حركة إضافية	Additional movement
حركة منحنية	Curved movement
حركة متعرجة	Sideways movement
حركة مستقيمة	Straight movement
قفل الحركة	Movement ending
حرير (موسلين)	Muslin

N

مسمار	Nail
مسمار عادي	Common nail
مسمار برأس عريض (طاسة)	Clout nail
مسمار تشطيب	Finishing nail
مسمار شيشة	Plaster board

Naturalism	الطبيعية
Netting	شبكة سلك
Nut	صامولة
Ochre	مغرة
Opening	فتحة
Opening	الكشف بالحركة صوب الجمهور
Orchestra	أوركسترا – فرقة موسيقية
Orchestra	رئيس الأوركسترا

P

Pace	الخطو أو السرعة التفصيلية
Padding	الحشو في الثياب والمكياج
Paint	طلاء
Grease paint	طلاء دهني – دهان
Panel	إفريز حلية
Pantomime	مقطوعة صامتة
Parallel (Am.)	مصطبة (براتيكابل) – تقفيصة المصطبة
Part	دور
Pass	تصريح مجاني
Paste	معجون
Pause	التوقف
Perpendicular	عمودي
Personnel	هيئة العمل
Phrasing	تقطيع الجمل – التشطير
Pitch	الطبقة – الدرجة
Pivot	لفة – دور
Planning	التلميح مقدمًا

Plate	لوح (شنبر)
Ceiling plate	لوح تعليق
Clinching plate	لوح ثني
Corner plate	شنبر بزاوية
Fish plate	وصلة سنارة
Mending plate	شنبر تصليح
Platform	مصطبة (براتيكابل)
Getaway platform	مصطبة خروج
Play	مسرحية – تمثيلية
Costume play	مسرحية تاريخية
Full length play	مسرحية طويلة
Light play	مسرحية خفيفة
One Act play	مسرحية ذات فصل واحد
Static play	مسرحية ساكنة
Well made play	مسرحية مسبركة
Playing space	حيز التمثيل
Playreading committee	لجنة القراءة
Playright	مؤلف مسرحي
Pliers	زرادية
Plot	الخطة الدرامية
Plug	سدة للمنظر
The Point	المغزى
Pointing	التوجيه في الأداء
Pose	وضع
Falling pose	وضع السقوط
Kneeling pose	وضع الركوع
Lifting pose	وضع الرفع

Rising pose	وضع القيام
Sitting pose	وضع الجلوس
Standing pose	وضع الوقوف
Stooping pose	وضع الانحناء
Walking pose	وضع المشي
Position	موضع
Posture	وقفة
Powder	مسحوق (بودرة)
Powder puff	بدارة
Principal	البطل
Producer	منتج (أو المخرج في إنجلترا)
Production	عرض – إنتاج
Professional	محترف
Programme	برنامج
Prompt book	نسخة التلقين
Prompt copy	نسخة التلقين
Prompt side	جانب الملقن – يمين المسرح
Opposite prompt	مقابل الملقن – يسار المسرح
Prompter	ملقن
Pronunciation	النطق
Properties (Props)	الملحقات – المهمات (الإكسسوار)
Hand props	ملحقات يدوية
Prop crew	طاقم الملحقات
Property master	ملاحظ الملحقات
Property room	مخزن الملحقات
Set props	ملحقات المنظر
Proportion	التناسب

Proscenium	واجهة المسرح
Proscenium arch	فتحة المسرح (البوكاشينا)
Proscenium opening	فتحة المسرح
False proscenium	الواجهة الثانية (ألسكندو)
Inner proscenium	الواجهة الداخلية
Pulley	بكرة تعليق
Putty	معجون
Putty nose	معجون الأنف في المكياج

Q	
Quality	طابع – خاصية

R	
Raffia	حصيرة خضراء
Rag doll	دمية من الخرق
Rail	عارضة خشب
Pin rail	مربط
Rake	ميل – انحدار
Ramp	مصطبة مائلة
Random lengths	فضلات خشب
Rate	السرعة
Ray	شعاع
Beam of ray	حزمة أشعة
Sharp edged ray	شعاع محدد الحافة
Soft edged ray	شعاع مطموس الحافة
Soft edged ray	
Realism	الواقعية
Reaction	تفاعل – رجع

Reflector	عاكس
Spherical	عاكس كروي
Reflection	انعكاس
Refraction	انكسار
Rehearsal	تدريب (بروفة)
Building rehearsal	تدريب البناء الأدائي
Business rehearsal	تدريب الشغل الأدائي
Dress rehearsal	تدريب شامل (بروفة جنرال)
Foundation rehearsal	تدريب الأساس
Pacing rehearsal	تدريب الخطو
Pick-up rehearsal	تدريب الحفظ
Pointing rehearsal	تدريب التوجيه
Polishing rehearsal	تدريب التشطيب
Preliminary rehearsal	تدريب تمهيدي
Speed rehearsal	تدريب السرعة
Technical rehearsal	تدريب الحرفية
Relief	تفريج
Comic relief	تفريج فكاهي
Repertory	النظام الدوري في العرض
Repose	ارتياح
Resistance	مقاومة
Resonance	رنين
Response	استجابة
Return	مسطح كسر (بنطلون)
Reveal	سُمك الفتحات (التخانة)
Rigging	تعليق المناظر
Rigid	صلب

Ring	حلقة
Concentring rings	حلقات متحدة المركز
Rip	منشار سراق
Rivet	مسمار برشام
Role	دور
Romanticism	الرومانسية – الابتداعية
Roundel	قرص ألوان ذو عدسة
Royalty	حق الأداء العلني

S

Sandbag	كيس رمل (تقالة)
Sash window	شيش النافذة
Saw	منشار
Scence	مشهد – منظر
Crowd scene	مشهد مجاميع
Echo scense	مشاهد الأصداء
French scene	مشهد
Love scene	مشهد غرامي
Night scene	مشهد ليلي
Supernatural scenes	مشاهد القوى غير البشرية
Violent scenes	مشاهد عنيفة
Scenery	المناظر (الديكور)
Assembling scenery	تجميع المناظر
Background scenery	مناظر خلفية
Constructing scenery	تشييد المناظر
Flying scenery	رفع المناظر
Hanging scenery	تعليق المناظر

Moving scenery	ركن المناظر
Painted scenery	مناظر مسطحة – مرسومة
Repairing scenery	ترميم المناظر
Rolling scenery	رفع المناظر
Running scenery	حمل المناظر
Setting scenery	تحضر المناظر (التركيب)
Shifting scenery	نقل المناظر
Striking scenery	هد المناظر (الفك)
Washing scenery	غسل المناظر
Scheme	خطة
Screw	مسمار محواة (برمة)
Screw driver	مفك
Screw eye	كبسولة – حلقة
Script	النص
Silent script	نص صامت
Scumbling	تغضين الطلاء
Season	موسم
Section	قطاع
Cross section	قطاع مستعرض
Sequence	مرحلة
Parallel sequences	مراحل على التوازي
Setting (set)	المنظر
Abstract set	منظر تجريدي
Architectural setting	منظر معماري
Box set	منظر مقفول (صالون فيرميه)
Permanent set	منظر دائم
Raked set	منظر منحرف

Unit set	منظر وحدات
Set pieces	مباني المنظر – قطع مجسمة
Shadow	خيال – ظلال
Killing shadow	إبادة الظلال
Short wall	حائط ضيق
Situation	موقف
Comic situation	موقف فكاهي
Dramatic situation	موقف مؤثر
Size	غراء
Sizing	تنشية
Sliding T-bevel	زاوية متغيرة
Snap	أبزيم
Snapper	مفتاح النكتة
Social page	صفحة الاجتماعيات
Socket	دواية الصمام
Spattering	رش الطلاء
Special	كشاف خاص
Specialty	مقطوعة خاصة
Spirit	الروح العامة
Spirit gum	صمغ كحولي
Spray gun	غدارة رش للطلاء
Spreader	دعامة مستعرض
Staff	هيئة العمل
Stage	خشبة المسرح – المنصة
Back stage	خلف المسرح
Bare stage	مسرح عارٍ بلا مناظر
Elevator	مسرح المصاعد

مسرح الجرارات الثنائية	Jackknife stage
المسرح الدوار	Revolving stage
حزام مسند (تروني)	Stage brace
شغل أدائي	Stage business
الباب الخلفي – باب الممثلين	Stage door
جغرافية المسرح	Stage geography
عمال المسرح	Stage hands
رحبة المسرح	Stage house
لغة المسرح	Stage parlance
الصورة المسرحية	Stage picture
انحدار المسرح	Stage rake
مسمار بريمة بمقبض	Stage screw
لحظة انتظار – توقف	Stage wait
حرفية المسرح	Stage craft
التعليقات المسرحية – التوجيهات الأدائية	Stage directions
أعلى (التأخر عن جسم معين)	Above
أسفل (التقدم على جسم معين)	Below
الوسط	Centre
أسفل المسرح – تجاه المقدمة	Downstage
مدخل – دخول	Entrance
مخرج – خروج	Exit
يسار المسرح بالنسبة للممثل	Left
خارج المسرح	Off stage
على المسرح	On stage
يمين المسرح بالنسبة للممثل	Right
أعلى المسرح – تجاه المؤخرة	Upstage
آلة شبك (دباسة)	Stapling machine

Steal	مراوغة – سرقة في الأداء
Steel wool	سلك شعر
Stile	قائم مسطح
Strain	إجهاد
Straw	أصفر القش
Stress	التشديد
Stripper	شريحة وصل للمسطحات
Style	أسلوب
Stylization	الأسلوبية
Subsidy	إعانة مالية
Subsidiary	فرعي
Subtle	ملفوف – مستتر
Suitability	لياقة
Supernumery (super)	نكرة – ممثل جموع (كومبارس)
Surprise	مفاجأة – مباغتة
Suspense	التشويق
Switch	مفتاح النور
Syllable	مقطع
Symbol	رمز
Symbolism	الرمزية
Symmetry	تماثل – تناظر
Sympathy	تعاطف
Synchronization	التطابق – التوافق الزمني

T

Tacks	مسمار قباقيبي
Teaser (Am.)	برقع الواجهة

Teaser strip (Am.)	أمشاط الصف الأول
Technique	حرفية – صنعة
Teeth wax	شمع الأسنان في المكياج
Tempo (It.)	الزمن الموسيقي – السرعة
Tebsuib	توتر
Texture	تركيب السطح
Theatre	دار المسرح
Amateur theatre	مسرح الهواة
Community theatre	المسرح التعاوني – مسرح البلدية
Theatricalized	ممسرح
Theme	الموضوع
Thickness	سُمك (تخانة)
Thrill	نشوة
Thrilling	مثير للنشوة
Thunder sheet	لوح الرعد
Timing	التوقيت
Tissue paper	ورق مناديل
Toggle bar	دعامة – حزام خشبي
Tone	نسق – درجة نوعية – نغم
Tools	أدوات
Topping	التعلية في الأداء
Tormentor	درع الواجهة
Touch	لمسة
Tragedy	مأساة (تراجيديا)
Trap	حفرة أو بئر في خشبة المسرح
Treasurer	أمين الصندوق
Trim	ثنية

Trimming	زخرفة
Tryout	حفلة اختبار
Turn	استدارة – لفتة
Turn in	القفل بالحركة لمظاهرة الجمهور
Turn out	الفتح بالحركة لمواجهة الجمهور
Preliminary turn	استدارة تمهيدية
Turnbutton	عصفورة حديد
Turning point	نقطة تحول – أزمة

U

Ultramarine	أزرق زهري
Umber	طينة (ترتسينا)
Union rules	القوانين النقابية
Unity	وحدة العمل الفني
Universality	النطاق العام (العمومية)
Usher	حاجب (بلاسيه)

V

Vagueness	إبهام
Valance	شريحة
Value	قيمة
Abstract values	قيم مجردة
Dramatic	قيم درامية
Educational values	قيم ثقافية
Emotional values	قيم عاطفية
Intellectual values	قيم عقلية
Philosophical values	قيم فلسفية
Valve	صمام

Variety	تنوع
Vicarious experience	تجربة مشتركة
Visualization	التخيل – التصور
Vocal power	الطاقة الصوتية
Vocal chords	الأوتار الصوتية
Vocal quality	طابع الصوت
Voice	الصوت الآدمي
Voice training	تربية الصوت
Voiced	صوت مجهر
Unvoiced	صوت مهموس
Volume	شدة الصوت
Vowels	حروف المد – الحروف اللينة

W

Wardrobe mistress	حافظة الملابس
Warning	تنبيه
Warning pause	وقف التنبيه
Warning phrase	عبارة التنبيه
Whiting	إسبداج
Wind machine	جهاز الريح
Window display	معارض الواجهات
Wind	جناح (كالوس)
Wood wings	أجنحة الغابة
Wire	سلك كهربائي
Wire bread	مسمار سنارة
Wiring	توصيل الأسلاك
Words	نص الدور

رسومات التشغيل أو الإنشاء	Working drawings
مفتاح إنجليزي	Wrench
عتلة	Wrenching bar


هنداوي